

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERNACULAIRE MODERNE ?
VERS UNE COMPRÉHENSION DE LA NOTION D'ARCHITECTURE
VERNACULAIRE ET DE SES LIENS AVEC LA MODERNITÉ ARCHITECTURALE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARIE-FRANCE BISSON

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Tout le monde a une seule vie qui passe,
Mais tout le monde ne s'en souvient pas,
J'en vois qui la plient qui la cassent,
Et j'en vois qui ne la voient même pas,
Et j'en vois qui ne la voient même pas...*

*Il faudrait que tout le monde réclame,
Auprès des autorités,
Une loi contre toute notre indifférence,
Que personne ne soit oublié,
Et que personne ne soit oublié ...*

Tout le monde est une drôle de personne [...]

Carla Bruni, Tout le monde, 2002



Remerciements

Ce document représente la somme de plusieurs années de travail et il n'aurait pas pu être mené à terme sans l'apport de beaucoup de personnes qui me sont chères.

J'aimerais en premier lieu remercier ma directrice, France Vanlaethem, pour son aide, ses critiques, mais surtout sa patience tout au long du processus, et ce, depuis bien avant la maîtrise ! Merci à France ainsi qu'à Réjean Legault pour leurs enseignements dans le cadre du DESS en connaissance et sauvegarde de l'architecture moderne. Grâce à vous, je peux dire que j'ai finalement trouvé ma voie. Ma voix est aussi tributaire des conseils de Laurier Lacroix qui a su me donner confiance et m'inspirer lors de son séminaire de maîtrise. J'aspire arriver là où il m'en croit capable, mais je sais que j'ai encore beaucoup de boulot devant moi ! Un merci particulier aussi à Tania Martin qui, sans préavis, a su me prodiguer des conseils en plus de participer à la correction de mes épreuves.

Je désire par-dessus tout remercier affectueusement mes parents, ma famille et mes amis pour leur appui indéfectible ! Je me souviendrai de Mozelle pour sa présence fidèle dans mes longues journées de rédaction et son amour intarissable. Cet exercice est devenu pour moi un marathon semé d'embûches que je n'aurais su compléter n'eût été de votre confiance sans cesse renouvelée et de vos encouragements. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉTYMOLOGIE DU MOT VERNACULAIRE :	
INTRODUCTION DU MOT DANS LE DISCOURS ARCHITECTURAL	11
1.1 Introduction du mot vernaculaire dans la langue française	12
1.2 Vernacular dans la langue anglaise et dans l’histoire de l’architecture anglo-saxonne	16
1.2.1 La notion de style	18
1.2.2 La notion de monument	20
1.3 L’entrée du mot vernaculaire dans les discours sur l’architecture anglaise	21
CHAPITRE II	
LES DEBUTS DES ETUDES SUR L’ARCHITECTURE VERNACULAIRE	
AUX ÉTATS-UNIS ET SES DEVELOPPEMENTS DANS LES SCIENCES	
HUMAINES	33
2.1 Les débuts des études sur l’architecture vernaculaire aux États-Unis : les pères fondateurs	34
2.1.1 De l’antiquaire à l’archéologue: la définition d’une méthode de recherche	42
2.2 Naissance d’une Histoire de l’architecture américaine : Fiske Kimball	48
2.3 L’intégration du vernaculaire aux disciplines concernées par la culture matérielle	52
2.3.1 L’analyse géographique historique de l’architecture folk par Fred Kniffen	53
2.3.2 Henry Glassie, le vernaculaire comme sujet inconnu des codes traditionnels	57
2.3.3 Amos Rapoport, pour une méthodologie de la performance culturelle	63
2.3.4 Le vernaculaire et l’histoire de l’architecture américaine: la démarche de Dell Upton	68

CHAPITRE III	
L'INTRODUCTION D'UNE ARCHITECTURE MODERNE AMÉRICAINE ET SON RAPPORT À L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE	73
3.1 Moderne, modernité et modernisme architectural	74
3.2 Henry-R. Hitchcock, l'architecture moderne et ses sources vernaculaires	77
3.3 Lewis Mumford le vernaculaire et la tradition médiévale	83
3.4 L'architecture de l'Origine de Sibyl Moholy-Nagy et l'architecture <i>a-historique</i> de Bernard Rudofsky	87
3.5 Le symbolisme du vernaculaire commercial : Venturi Scott Brown et Izenour	94
CHAPITRE IV	
LES ÉTUDES DE CAS D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE MODERNE : VERS UNE REFONTE DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ?	103
4.1 John Brinckerhoff Jackson et le paysage vernaculaire	103
4.2 L'exclusion, le pouvoir et l'architecture commerciale : la contribution de Barbara Rubin	111
4.3 Le <i>Vernacular Architecture Forum</i> et le développement des idées sur le vernaculaire	118
4.4 L'histoire de l'architecture américaine de Dell Upton	122
CONCLUSION	129
BIBLIOGRAPHIE	134

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Façade d'une maison de vétérans montréalaise vue en angle	2
1.2	Carte postale d'un magasin du centre-ville de Saint-Jérôme	2
1.3	Façade du restaurant Normandie dans les Basses-Laurentides	4
1.4	Façade de l'école primaire Paul-Sauvé, de la paroisse Saint-Sylvain, à Laval, construite vers les années 1960	5
1.5	Façade de l'accueil du Motel Pierre	8
1.1	Détail en contre-plongée du Midland Grand Hotel, Sir George Gilbert Scott, 1868-1874, Londres	21
1.2	Dessin de Pugin illustrant les changements d'une ville de 1440 à 1840 parue dans son ouvrage <i>Contrast</i> , en 1840	22
1.3	Dessins de Norman Shaw pour West Wickham House, Kent, 1869	26
1.4	Photographie de la façade du Garboldisham Hall, de G. G. Scott Junior, Norfolk, 1868-1869	26
1.5	Illustration du Fondaco dei Turchi de Venise par Ruskin, parue dans son ouvrage <i>The Stones of Venice</i> .	29
1.6	Façade de la <i>Redhouse</i> de Morris et Webb, photographie d'Andrew Butler	29
2.1	Illustration de L. H. Morgan d'une pièce dans un <i>Pueblo</i> de Taos	36
2.2	Illustration du bâtiment Font Hill, Fonthill Museum, pour lequel Mercer agit en tant qu'architecte et entrepreneur entre 1913 et 1916.	38
2.3	Évolution des plans de maisons du Rhode Island entre 1636 et 1800.	41
2.4	Couverture de l'ouvrage de Fiske Kimball	51

2.4	Couverture de l'ouvrage de Fiske Kimball	51
2.5	Carte illustrant la distribution de maisons de type <i>shotgun</i> dans la région inventoriée par F.Kniffen.	55
2.6	Dessins de différents modèles de la <i>I-House</i> .	58
2.7	Photographie de la rue principale de la ville de Dover dans le comté de York en Pennsylvanie.	58
2.8	Graphique de H. Glassie témoignant de la performance architecturale en Virginie centrale. Les éléments architecturaux répétitifs sont indiqués sur la première ligne tandis qu'en dessous sont répertoriés les facteurs pouvant influencer le choix et la conception	59
2.9	Photographie non datée sous laquelle nous pouvons lire « Early Modern House », Essex, Angleterre	62
2.10	Croquis illustrant le continuum des types en architecture proposés par Rapoport. Chacun demeure distinct tout en admettant le partage de certaines caractéristiques	66
2.11	Plans des maisons Booth et Brewer's Creek témoignant que les constructions partageaient un même type de plan	69
3.1	Hans Borkowsky, station service Dapolin à Kassel en Allemagne, 1930	78
3.2	Usine Van Nelle des architectes Brinkman et Van der Vlugt, Rotterdam, Pays-Bas, 1928-1930.	78
3.3	Photographie de l'hôtel <i>Allyn House</i> , construit en 1856-1858 à Hartford au Connecticut.	80
3.4	Photographie sous laquelle nous pouvons lire : « Slum street in New York »	85
3.5	Maison Dymaxion de Caroline du Nord	90
3.6	Hutte cactus d'Hidalgo au Mexique	90
3.7	Couverture du livre <i>Learning from Las Vegas</i>	96
3.8	Photographie du Caesar's Palace avec son enseigne et statue	96

3.9	Sous cette illustration, nous pouvons lire recommandation pour un monument	98
4.1	Couverture de l'ouvrage <i>Discovering the Vernacular Landscape</i>	105
4.2	Maison-mobile déplacée sur une route aux États-Unis	109
4.3	Modèle réduit de la statue de la République construite dans la section <i>Court of Freedom</i> du cimetière de Forest Lawn	113
4.4	Reproduction de l'arche de Dewey à Madison Square vers 1900	113
4.5	Dessin de Charles Fish, d'une façade de restaurant McDonald's, 1952	117
4.6	Couverture du livre de Jim Heimann et Rip Georges, <i>California Crazy : Roadside Vernacular Architecture</i>	117
4.7	Façade de maisons de Berkeley en Californie afin d'illustrer l'aménagement paysager en zone suburbaine	126
4.8	<i>Casita</i> de El Barrio à New York avec famille portoricaine	127

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise a pour but l'exploration de la notion d'architecture vernaculaire afin d'établir si une architecture vernaculaire moderne est concevable et quels sont les objets qu'elle qualifie. L'intérêt d'une telle recherche est issu de préoccupations liées à la documentation, et possiblement à la conservation, d'une architecture moderne actuellement négligée par les différentes instances à l'œuvre pour la sauvegarde de l'architecture.

L'exploration de la notion de vernaculaire en architecture passe en premier lieu par une recherche étymologique qui permet de dater les premières incursions du mot dans les discours sur l'architecture en Angleterre. L'évolution de la définition est ensuite suivie au travers les textes d'auteurs anglo-saxons reconnus pour leurs études sur l'architecture vernaculaire. L'examen des différentes méthodologies et des objets étudiés par ces auteurs majoritairement issu des sciences humaines démontre que l'architecture moderne est exclue de leurs recherches jusque dans les années 1980 environ. L'apport des architectes, des historiens de l'art et des critiques n'est pas non plus pris en compte par ceux qui s'intéressent au vernaculaire. Afin de comprendre le lien qui peut unir vernaculaire et modernité, ces textes de spécialistes liés à l'art et à l'architecture sont ensuite étudiés et nous dévoilent que l'architecture vernaculaire fut pour eux une source d'inspiration dans la conception et la compréhension d'une architecture moderne. Toutefois, leurs objets d'études sont différents de ceux qu'étudient les spécialistes du vernaculaire. De cette seconde exploration ressort que par leurs préoccupations, les critiques, historiens de l'art et architectes ont non seulement contribué à introduire de nouveaux objets dans le corpus de l'architecture vernaculaire, mais ils ont œuvré à les insérer dans l'histoire de l'architecture qui les négligeait traditionnellement. La notion d'architecture vernaculaire apparaît liée à la définition d'une architecture moderne. Ces deux idées ne sont donc pas antinomiques.

La mise en relation des différentes démarches d'auteurs étudiés au sein de ce mémoire permet de constater que la définition du mot vernaculaire n'est pas établie en fonction d'un objet précis ou de caractéristiques immuables. Sa définition renvoie plutôt à une idée dynamique, liée à l'écriture de l'histoire de l'architecture. Ainsi, les objets appelés *vernaculaires* changent en fonction de la méthodologie de l'auteur dans sa recherche ou de son point de vue sur l'histoire de l'architecture. Ce constat renvoie d'ailleurs aux définitions des dictionnaires qui associent l'adjectif vernaculaire à des concepts tels que « monumental » et « style ». Depuis les années 1980, des auteurs d'horizons différents en appellent à un renouvellement de l'histoire de l'architecture, au moyen de l'exploration de thèmes socioéconomiques qui sont le plus souvent associés à l'architecture vernaculaire. En somme, la notion de vernaculaire ne peut être un outil à la conservation ou la documentation d'une architecture moderne qui ne soit pas monumentale. Toutefois, répondre aux questions que son étude soulève, permettrait de mieux cerner l'objet de l'histoire de l'architecture et l'objet de la sauvegarde.

Mots clefs : architecture, vernaculaire, moderne, modernité, histoire de l'architecture

INTRODUCTION

En octobre 2001, nous assistions à un congrès s'intitulant *Architecture vernaculaire du vingtième siècle : bilan et perspective* qu'organisait le Comité international d'architecture vernaculaire (CIAV) - comité scientifique d'ICOMOS, le *Conseil International des Monuments et des Sites*- dans les villes de Montréal et de Québec. En tant que nouvelle étudiante du diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en connaissances et sauvegarde de l'architecture moderne à l'Université du Québec à Montréal, nous n'avions à ce moment aucune idée de ce que pouvait être l'architecture vernaculaire moderne.

C'est afin de travailler à la sauvegarde du patrimoine architectural moderne québécois que nous avons entrepris le DESS en 2001. Nous avons auparavant fait nos études universitaires en histoire de l'art et en littérature parce que nous étions d'avis que l'étude des manifestations culturelles et artistiques constitue l'un des meilleurs moyens de comprendre les comportements humains. Au terme de ces études, l'architecture s'est imposée comme sujet privilégié puisqu'elle combine la recherche formelle aux impératifs fonctionnels. La conservation et la documentation de l'architecture nous sont ensuite apparues d'une importance capitale dans la constitution d'une histoire de l'architecture qui demeure vivante. Nous sommes par ailleurs d'avis que l'histoire comme le patrimoine doit refléter la diversité de la culture et de ceux qui conçoivent l'architecture tout comme ceux qui l'utilisent.

L'étude plus spécifique de l'architecture moderne allait ensuite de soi pour nous, par intérêt personnel : non seulement nous affectionnons son esthétique, mais croyons qu'elle résulte d'une conjoncture exceptionnelle. Elle constitue de plus un corpus bâti qui demeure méconnu et sans mesures adaptées à sa conservation. En effet, au Québec, seul le chapitre québécois de l'organisme international DOCOMOMO œuvre à sa valorisation. Or, plus les jours passent, plus les constructions modernes vieillissent. Plus les gens les utilisent, plus ces bâtiments requièrent des soins, des réparations, des rénovations. L'architecture moderne n'est plus contemporaine : ce sont les questions sur son avenir qui le sont devenues.



Figure I. 1 Façade d'une maison de vétérans montréalaise vue en angle. Tirée de : Hélène Laperrière. *Promenades montréalaises*, Montréal. Fides. 2003. p.244

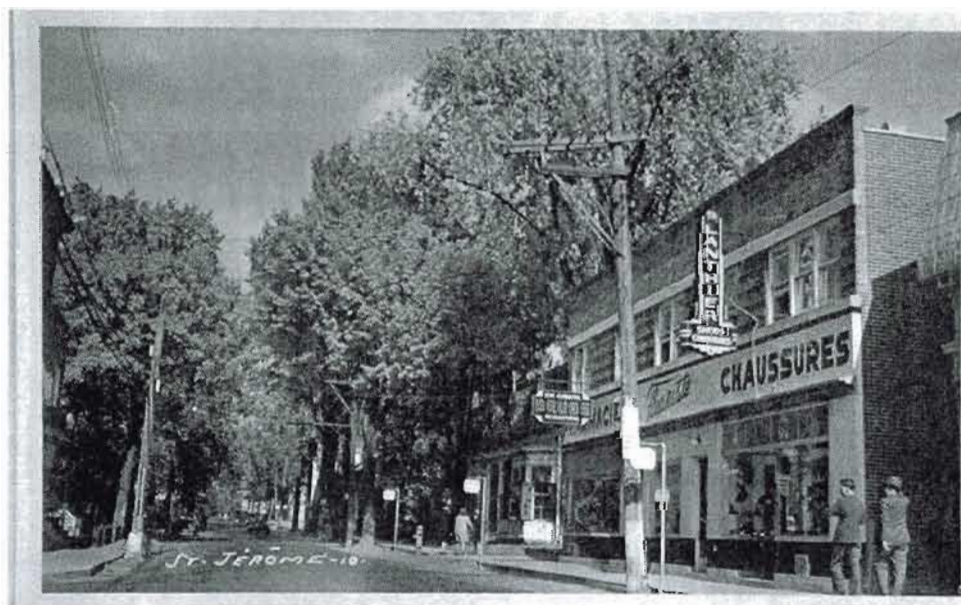


Figure I. 2 Carte postale d'un magasin du centre-ville de Saint-Jérôme. Tirée de Photo L. Charpentier: Montréal. « Saint-Jérôme ». In Collection numérique : cartes postales. cote CP 1710. 2006. en ligne <<http://www4.bnquebec.ca/carpos/accueil.htm>> consulté le 28 septembre 2006.

DOCOMOMO tient pour *DOcumentation et la COnservation de l'architecture, des sites et du patrimoine bâti du MOuvement Moderne*. L'organisme fut fondé aux Pays-Bas en 1988 et se dota en 1990 de la Charte d'Eindhoven qui établit les objectifs visant la conservation et la documentation des bâtiments modernes. Afin de faire connaître des exemples d'architecture moderne significatifs, les membres des chapitres actifs constituent, en 1994, la liste des 500 bâtiments dits « iconiques » appelée *International Selection*. Par la suite, d'autres bâtiments reconnus par les chapitres internationaux à la liste qui devient la *New International Selection*¹. Peuvent être admises, des constructions telles que des bâtiments, des sites, des ensembles, des travaux d'ingénierie, des intérieurs et leurs meubles ou des aménagements paysagers. Elles doivent par contre témoigner d'un modernisme international ou une adaptation locale de la modernité, elles doivent être des structures fonctionnelles et être novatrice :

The buildings or sites selected should:

- exemplify the international aspects of modern architecture or represent a local manifestation of modernity
- be examples of functionalist architecture (linked for example to concepts of hygiene, health, collective living, work, leisure, etc)
- be technically innovative in employment of materials or in structural design or construction methods (for example, mass production, standardization, prefabrication).²

La lecture de la liste révèle que les objets retenus par l'organisation sont tout autant de canons que l'étaient ceux de la première sélection. S'ils témoignent d'une réalité locale, ils n'en sont pas moins novateurs, sinon exemplaires, à l'échelle internationale et ils font souvent parti de l'œuvre d'architectes reconnus. La fortune critique de ces structures n'est plus à faire dans la plupart des cas. Mais qu'en est-il alors des constructions plus modestes ou moins novatrices qui ont été construites sur notre territoire ? Dans un document produit par DOCOMOMO International pour ICOMOS, en 1997, seul Habitat 67 est cité à titre de bâtiment canadien, parmi les 20 constructions internationales

¹ International Working Party for Document and Conservation of Buildings, Sites, and Neighbourhoods of the Modern Movement, « International Register ». *Docomomo international*, en ligne, 2004, <<http://www.archi.fr/DOCOMOMO/index.htm>> Consulté le 20 septembre 2006.

² *Ibid.*

sélectionnées³. En 2000, au sein d'un ouvrage illustrant une partie de la nouvelle sélection internationale, ce sont plutôt une dizaine de bâtiments et ensembles hors du commun qui ont été choisis pour le Québec⁴. Dans notre province, comme ailleurs en Amérique du Nord, l'architecture moderne représente pourtant la majorité de notre environnement bâti. Pensons à plusieurs des structures qui ont été construites depuis les années 1930 : les bâtiments liés à la démocratisation de la voiture (*drive-in*, centre commerciaux), à l'étalement de la zone urbaine ou de sa densification (maisons unifamiliales, plex) et de l'avènement de la villégiature (motels, chalets). Quelle place occupent ces bâtiments dans notre histoire de l'architecture et comment pouvons-nous les valoriser ? Est-ce cela de l'architecture vernaculaire ? C'est en espérant répondre à cette question que nous nous dirigeons donc au congrès du CIAV.



Figure 1. 3 Façade du restaurant Normandie dans les Basses-Laurentides. Tirée de : « Restaurant Normandie, Ste-Thérèse, P.Q. Canada », In Collection numérique : cartes postales, cote CP 2127. 2006, en ligne <<http://www4.bnquebec.ca/carpos/accueil.htm>>, consulté le 28 septembre 2006.

³ International Working Party for Document and Conservation of Buildings. Sites, and Neighbourhoods of the Modern Movement, *The Modern Movement and the World Heritage List*. (30 novembre) 1997. s.p.

⁴ Silo no. 5. Montréal : Campus de l'Université de Montréal. Montréal : Maisons Jarry. Montréal : Campus de l'Université Laval. Québec : Habitations Jeanne-Mance, Montréal : Église Saint-Marc. ville de La Baie : Église Notre-Dame-du-Bel-Amour, Montréal : Place Ville-Marie. Montréal : Place Victoria. Montréal : Place Bonaventure, Montréal : Westmount Square, Montréal : Campus Cap-Rouge, Saint-Augustin-de-Maures : Métro de Montréal. Montréal : Bâtiments de l'Expo 67. Montréal : Plan d'Urbanisme. Île-des-Sœurs : Station service Esso. Îles-des-Sœurs ; dans, Sharp, Dennis et Catherine Cooke, comp.. *The Modern Movement in Architecture. Selections from the DOCOMOMO Registers*, Rotterdam, 010 Publishers, 2000. p. 201-208.



Figure I. 4 Façade de l'école primaire Paul-Sauvé, de la paroisse Saint-Sylvain, à Laval, construite vers les années 1960. École de quartier telle que nous en retrouvons encore dans chacune des paroisses de Laval. Photographie MFB.

Formé en 1976, le CIAV est l'un des plus anciens comités scientifiques d'ICOMOS⁵. Il est né de la préoccupation de ses membres pour la conservation de l'architecture dite vernaculaire. Ce n'est qu'en 1999, qu'ils ont pourtant ratifié la version finale de la charte qui définit leur mission, soit, de promouvoir et stimuler la coopération internationale afin de connaître, étudier, protéger et conserver l'architecture vernaculaire⁶.

Le CIAV définit l'architecture vernaculaire comme étant le produit d'une culture traditionnelle avec des matériaux locaux. Son importance découle de son enracinement dans un lieu précis et dans l'évolution des pratiques. Parce qu'elle est traditionnelle, l'architecture vernaculaire témoigne selon eux de modes de vie, mais aussi de leurs modifications et de la lente adaptation de l'environnement bâti aux besoins d'une communauté. Le CIAV reconnaît l'architecture vernaculaire comme le témoin d'une diversité culturelle « naturelle » et par conséquent, identifie la modernité comme une menace à sa pérennité. Est-ce donc dire que le vernaculaire moderne est une notion antinomique?

⁵ Werner Non Trützscher, « Comités scientifiques internationaux: Reconstitution of the CIAV », *ICOMOS Nouvelles / News*, vol. 5, no 2, (octobre) 1995, p. 8.

⁶ Conseil International des Monuments et des Sites, « CIAV : Committee history », *Conseil International des Monuments et des Sites- International Council on Monuments and Sites*, en ligne, <<http://www.icomos.org/>> Consulté le 3 février 2006

Le patrimoine bâti vernaculaire est important car il est l'expression fondamentale de la culture d'une collectivité, de ses relations avec son territoire et, en même temps, l'expression de la diversité culturelle du monde. [...]

La construction vernaculaire est le moyen traditionnel et naturel par lequel les communautés créent leur habitat. C'est un processus en évolution nécessitant des changements et une adaptation constante en réponse aux contraintes sociales et environnementales. Partout dans le monde, l'uniformisation économique, culturelle et architecturale menace la survie de cette tradition. [...]

En raison de l'uniformisation de la culture et des phénomènes de mondialisation socio-économiques, les structures vernaculaires dans le monde sont extrêmement vulnérables parce qu'elles sont confrontées à de graves problèmes d'obsolescence, d'équilibre interne et d'intégration.⁷

Avec un titre tel qu'*Architecture vernaculaire du vingtième siècle*, nous croyions que le congrès du CIAV aurait exploré les liens entre la modernité et l'architecture vernaculaire. Le texte d'introduction au programme du congrès indique d'ailleurs que la question de la sauvegarde de l'architecture vernaculaire moderne serait posée :

L'architecture vernaculaire moderne mérite-t-elle d'être conservée? Le congrès cherchera à apporter des éléments de solution à cette question en tentant de dégager une stratégie de conservation axée sur l'exondation des valeurs de l'architecture récente et sur la saine gestion des ressources naturelles. [...] La stratégie recherchée devrait permettre de développer une approche pour la conservation et la mise en valeur des paysages culturels modernes en identifiant les menaces, les manières de leur faire face et en assurant l'intelligibilité des valeurs à conserver.⁸

Nous constatons que dans la seule page de présentation du congrès, les organisateurs ont recours à trois expressions différentes pour nommer le même corpus, soit : *architecture vernaculaire du vingtième siècle*, *architecture vernaculaire moderne* et *architecture récente*⁹. Aussi il ne nous est pas possible de déterminer de quels bâtiments il est question par la simple lecture du programme.

⁷ Conseil International des Monuments et des Sites. « Charte du patrimoine bâti vernaculaire ». In *ICOMOS: CIAV, Comité international d'architecture vernaculaire*. 2001. en ligne. < <http://www.icomos.org/ciav/ciav-charter.html.fr> > Consulté le 12 novembre 2003.

⁸ Comité international d'architecture vernaculaire, S.l.[Programme des conférences]. *Congrès Architecture vernaculaire du vingtième siècle bilan et perspective*, S.l.: s.é., s.p.

⁹ *Ibid.*

Une fois sur place, nous avons pu réaliser que les participants partageaient notre confusion et qu'il existait de réelles divergences dans la compréhension que chacun avait de l'architecture vernaculaire. Tandis que pour certains, le lien du vernaculaire à la tradition le rend antinomique à l'idée de modernité architecturale, pour d'autres, l'architecture vernaculaire évolue de manière dynamique en accord avec les changements dans les techniques de construction. Ces derniers l'envisagent tel qu'un grand ensemble qui peut se scinder en plus petits groupes selon les genres. C'est ainsi que furent livrées des communications sur des sujets tout à fait différents, par exemple : *Réinventer pour des fins pratiques : l'abri de pierre, hier, aujourd'hui et demain* et *Renforcement spectaculaire : Les techniques d'éclairage dans l'architecture commerciale vernaculaire du vingtième siècle*¹⁰.

La confusion qui règne au sujet de ce qu'est l'architecture vernaculaire et de son lien avec la modernité a pour effet, selon nous, de vider l'expression vernaculaire de tout son sens. Pourtant, selon les recherches de l'architecte et urbaniste Amos Rapoport, 95% de notre environnement bâti peut être considéré comme étant vernaculaire¹¹. De plus, nous remarquons qu'un grand nombre d'objets demeure entre les constructions traditionnelles ciblées par le CIAV dans sa charte et les monuments valorisés par DOCOMOMO.

Pour nous qui nous intéressons au patrimoine architectural moderne, la question d'un vernaculaire moderne devient dès lors un sujet de recherche incontournable que nous avons pris parti d'explorer dans le cadre d'une maîtrise en études des arts. Le congrès du CIAV nous a toutefois persuadé qu'avant de déterminer quels sont les bâtiments concernés ou quels seraient les moyens de les mettre en valeur, il faut avant tout définir ce qu'est l'architecture vernaculaire et si l'appellation vernaculaire moderne est viable.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Amos Rapoport. *Pour une anthropologie de la maison*, Paris : Dunod. 1972. p.3.

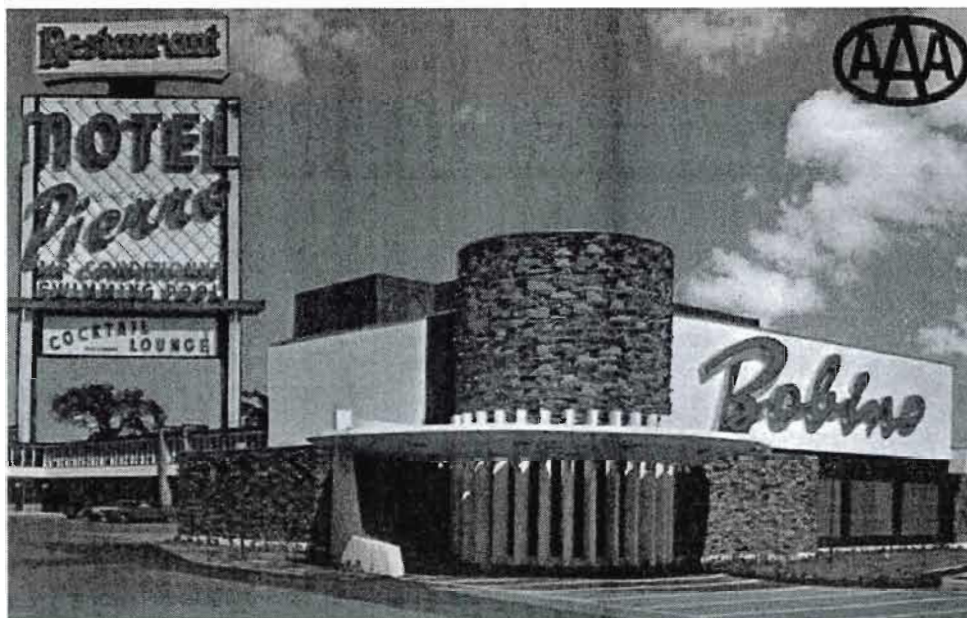


Figure 1. 5 Façade de l'accueil du Motel Pierre. Tirée de : « Motel Pierre - Restaurant Bobino », In Collection numérique : cartes postales, cote CP 2872, 2006, en ligne <<http://www4.bnquebec.ca/carpos/accueil.htm>> consulté le 28 septembre 2006.

Notre formation de bachelière en études littéraires nous porte d'abord à nous questionner sur le mot *vernaculaire* et valider sa définition selon son étymologie, en français et en anglais. Pour ce premier examen, nous comparons les définitions des dictionnaires de langues, dictionnaires historiques ou étymologiques que nous pouvions consulter en bibliothèque universitaire.

Il nous importe ensuite de comprendre comment le mot vernaculaire fut introduit dans l'histoire de l'architecture. Nous nous intéressons dans un premier temps aux discours sur l'architecture traditionnelle afin de saisir à quel objet il renvoie, à quelle époque et dans quel contexte le mot fut utilisé. Puisque notre réflexion porte sur le terme vernaculaire, nos requêtes sont centrées sur le mot et non sur les différentes notions auxquelles il peut parfois être lié. Un travail différent pourrait effectivement porter sur l'étude comparative de l'usage des mots vernaculaire, populaire, commun, ordinaire et traditionnel, dans les textes sur l'architecture afin de voir si ces mots renvoient aux mêmes objets.

Les textes sont trouvés dans un premier temps, à l'aide de différentes bases de données en histoire de l'art, accessibles par les bibliothèques de l'UQAM : *Art Abstracts*, *Art Index Retrospective*, *ARTbibliographies Modern*, *Avery Index to Architectural Periodicals*, *DAAI - Design and Applied Arts Index*, *RIBA British Architectural Library Catalog*

Online. D'autres bases de données portant sur des publications québécoises sont aussi consultées : *Actualité / Québec, Repère*. D'autres bases permettant de chercher parmi un grand ensemble de différents types de publications internationales sont sinon interrogées : *Biblio Branchée, JSTOR, Dissertation Abstracts / Digital Dissertations*. Les moteurs de recherches des différentes universités montréalaises, tout comme celui du Centre canadien d'architecture sont aussi mis à contribution.

Des données publiées sur Internet ont aussi été trouvées dans notre cueillette documentaire, notamment sur les sites d'organismes voués à l'étude et la mise en valeur de l'architecture vernaculaire : le *Vernacular Architecture Forum* (VAF), le *Vernacular Architecture Group* et la *Society for Commercial Archeology*. Nous avons aussi pu consulter sur le site du VAF une base de donnée d'ouvrages portant sur l'architecture vernaculaire ainsi que des plans de cours traitant du vernaculaire qui sont donnés dans différents collèges et universités américaines.

La mise en relation des définitions trouvées dans les dictionnaires de langue avec les articles trouvés nous permet déjà de poser certains constats. D'abord, très peu d'auteurs semblent s'intéresser spécifiquement au mot « vernaculaire » puisqu'il est rarement l'objet de textes. Il ressort aussi que les textes abordant l'architecture vernaculaire sont majoritairement anglo-saxons, soit, américains ou britanniques. D'ailleurs le *Vernacular Architecture Forum* tout comme la *Society for Commercial Archeology* sont basés aux États-Unis et y concentrent leurs activités tandis que le *Vernacular Architecture Group* est britannique. Par ailleurs, les documents recensés indiquent que dans leurs recherches, les Britanniques demeurent centrés sur des objets traditionnels et ruraux : bâtiments domestiques et bâtiments de ferme tels que maison, grange, caveau, etc. Ce qui n'est pas le cas des chercheurs américains qui traitent de structures de différents genres ou époques. De nos recherches préliminaires ressortent par ailleurs les noms de différents auteurs qui paraissent être incontournables pour leurs recherches et publications. Tel est le cas de Dell Upton.

Dell Upton est un universitaire américain spécialisé dans l'histoire américaine (*American Civilization*). Après avoir travaillé pour la *Virginia Historic Landmark Commission*, il défend sa thèse de doctorat intitulée « Early Vernacular Architecture in Southeastern Virginia » à l'Université Brown (Rhode Island) en 1979. Son directeur de thèse est un autre spécialiste du vernaculaire, le docteur en géographie culturelle, Henry Glassie.

Upton poursuit ses recherches sur l'architecture vernaculaire et publie de nombreux textes et ouvrages sur des objets précis, tel que *Board Roofing in Tidewater Virginia*¹² ainsi que sur la généalogie du mot vernaculaire dans l'histoire de l'architecture américaine. Trois de ses textes explorent l'évolution du concept de *vernaculaire* dans l'histoire de l'architecture sous différents angles¹³. Ces trois textes et le recueil que Upton a publié conjointement avec John Michael Vlach en 1986, *Common Places : Readings in American Vernacular Architecture*¹⁴, servent d'amorce à nos recherches.

Il nous a été possible à partir de ces lectures de découvrir d'autres auteurs liés à l'étude de l'architecture vernaculaire. La lecture de leurs nombreuses contributions combinée à notre recherche documentaire nous a déterminés à concentrer notre examen uniquement sur le contexte américain.

Dans le texte qui suit, nous présentons dans un premier temps la définition de vernaculaire et son étymologie. Nous explorons, dans un second temps, la signification que revêt le mot lors de son entrée dans l'histoire de l'architecture américaine. En troisième lieu, nous approfondissons les liens qu'entretient l'architecture vernaculaire avec l'architecture moderne dans le contexte de l'après-guerre aux États-Unis. Finalement, nous présentons dans le dernier chapitre quelques études de cas qui témoignent de la manière dont ont évolués les notions de moderne et de vernaculaire et comment elles s'inscrivent dans l'histoire contemporaine de l'art. En ayant ainsi fait la généalogie du mot vernaculaire et exposé ses liens à la modernité architecturale, nous espérons répondre aux questions que nous a inspirées le congrès du CIAV en 2001.

¹² Dell Thayer Upton, « Board Roofing in Tidewater Virginia », *APT Bulletin*, vol. 8, no 4, 1976, p. 22-43.

¹³ Dell Thayer Upton, « Ordinary Buildings », *American Studies International*, vol. 19, no 2, (hiver) 1981, p. 51-75; Upton, « The Power of Things : Recent Studies in American Vernacular Architecture », *American Quarterly*, En ligne, vol. 35, no 3, 1983, p. 262-279. <<http://links.jstor.org/sici?sici=003-0678%281983%2935%3A3%3C262%3ATPOTRS%3E2.0.CO%3B2-J>>, Consulté le 31 mars 2005 ; Upton, « Outside the Academy », In Elisabeth Blair MacDougall (comp). *The Architectural Historian in America*, no. 35, Washington D.C.: National Gallery of Art, 1990, p. 199-213.

¹⁴ Dell Thayer Upton et John Michael Vlach, (dir. publ.). *Common Places : Readings in American Vernacular Architecture*, Athens (Ge), University of Georgia Press, 1986. 529 p.

CHAPITRE I

ÉTYMOLOGIE DU MOT VERNACULAIRE : INTRODUCTION DU MOT DANS LE DISCOURS ARCHITECTURAL

La première étape dans la compréhension du vernaculaire consiste, selon nous, à explorer l'étymologie et le sens du mot. En dirigeant notre investigation vers différents ouvrages de référence de langues française et anglaise, nous souhaitons cerner sa signification et établir, à quel moment, il devient un adjectif pouvant déterminer une construction. Notre hypothèse de départ est qu'une telle recherche nous aidera à fixer les caractéristiques inhérentes au vernaculaire. Il nous sera ensuite possible de reconnaître ses caractéristiques dans les bâtiments et discerner, lesquels sont vernaculaires.

Nous avons examiné plusieurs types d'ouvrages de référence : des dictionnaires historiques (*Dictionnaire historique de la langue française*, *A Dictionary of American English: On Historical Principle, The Facts on File Encyclopedia of Word and Phrase Origins*), étymologiques (*Lexis : Larousse de la langue française*), des dictionnaires de langue (*Thésaurus Larousse*, *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *Multi dictionnaire de la langue française*, *Dictionnaire de la langue française de Emile Littré de l'Académie française*, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, *Gage Canadian Dictionary*, *The Oxford English Dictionary*, *Collins Cobuild English Dictionary*), de même que des encyclopédies (*Encyclopaedia Universalis : Corpus*, *Le dictionnaire essentiel : Dictionnaire encyclopédique illustré*, *The New Encyclopaedia Britannica*). Notre choix d'ouvrages fut motivé par leur disponibilité dans les bibliothèques universitaires ou sur le site de l'Office québécois de la langue française. Nous désirions comparer les définitions issues du plus grand nombre possible de livres.

Ces écrits sont en français et en anglais. La sélection de langues fut justifiée à la fois par le contexte québécois qui est le nôtre et auquel nous aimerions lier notre recherche et par les textes anglo-saxons trouvés au sein de notre documentation. Ce choix s'avéra des plus

judicieux puisque les résultats obtenus par ces recherches se révèlent bien différents dans les deux langues.

1.1 Introduction du mot vernaculaire dans la langue française.

L'adjectif *vernaculaire* tire son origine du mot latin, *vernaculus* qui signifie selon le *Dictionnaire historique de la langue française* ce qui est « « relatif aux esclaves nés dans la maison » et au figuré « qui est du pays, indigène »¹⁵ ». La première signification provient de la racine latine *verna*¹⁶ qui inspira à la langue française, le nom *vernacle* qui permet de distinguer l'esclave né chez son propriétaire en 1372¹⁷. Ce nom donne ensuite lieu au XVI^e siècle, à l'adjectif français *vernacule* qui détermine la langue familière « [...] parlée spontanément, par opposition au latin.¹⁸ » Il faut attendre l'année 1765 pour qu'un terme français, l'adjectif vernaculaire, adopte le sens du latin *vernaculus* et caractérise ce qui est propre à un pays, ce qui est indigène¹⁹.

En 1823, tel que vernacule, vernaculaire qualifie une langue spontanément parlée dans un lieu et devient l'antonyme de *véhiculaire* qui sert plutôt aux communications entre groupes de langues différentes²⁰. À la même époque, sous l'impulsion des sciences, vernaculaire, désigne le nom vulgaire des plantes ou des animaux par opposition à leur appellation latine²¹. En 1907, la linguistique substantive l'adjectif *vernaculaire* qui évoque dès lors une « [...] langue vernaculaire²² ».

Tous les ouvrages de langue française consultés font consensus sur la signification du mot vernaculaire. Certains apportent néanmoins quelques précisions intéressantes dans sa

¹⁵ Alain Rey (dir. publ.), « Vernaculaire », In *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 3, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 4035.

¹⁶ Paul Robert. « Vernaculaire ». In *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouv. éd. ref. par Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 2758.

¹⁷ Rey. « Vernaculaire ». p. 4035.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Robert. « Véhiculaire », p. 2364.

²¹ Rey. « Vernaculaire », p. 4035.

²² *Ibid.*

définition. Par exemple, dans l'édition de 1856 de son dictionnaire, Louis-Nicholas Bescherelle applique littéralement le sens de *langue du pays* et indique que la langue vernaculaire « [...] s'est dit en parlant de l'idiome vulgaire, *national*.²³ » Aussi rédigée au XIX^e siècle, la notice du dictionnaire de Émile Littré stipule que l'adjectif vernaculaire peut dénoter la « langue *profane par opp. à langue sacrée*.²⁴ » Plus près de nous, le dictionnaire publié en 1992 par Marie-Eva de Villers, chercheuse à l'Université de Montréal, adapte son explication à un contexte, disons, contemporain, et indique : « Qui est propre à un pays, à une *ethnie*.²⁵ »

Si nous rassemblons les mots utilisés pour définir le vernaculaire et les expressions latines qui lui sont antécédents, nous obtenons la liste suivante : esclaves, indigène, pays, familial, spontané, lieu, vulgaire, national, profane, ethnique. Si nous prenons désormais les mots ou expressions desquels vernaculaire est l'antonyme nous avons plutôt : latin, véhiculaire, sacré.

La première conclusion que nous pouvons tirer de cet exercice est que, dans la langue française, l'expression vernaculaire ne se rapporte jamais à un bâtiment ou à une construction. Le mot n'est pas lié à des objets ou des caractéristiques physiques, mais il porte plutôt sur des notions conceptuelles ou concernant la langue.

En second lieu, si nous observons les mots qui le définissent pour en dégager des caractéristiques plus précises, nous constatons que ce qui est vernaculaire est avant tout lié à un lieu, à un endroit (indigène, pays, lieu, national, ethnique). Il se rapporte à une personne quelconque, au commun des mortels (esclaves, indigène, familial, vulgaire, ethnique). Le mot est aussi associé à un manque de distinction ou au peu de connaissances (esclaves, familial, spontanée, vulgaire, profane). Les caractéristiques du vernaculaire se retrouvent appuyées par la présence d'antonymes qui sont, pour leur part,

²³ Louis-Nicholas Bescherelle, « Vernaculaire ». In *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*. reprod. éd. 1856. en ligne. AUPELF : France-Expansion, 1979. p. 1612 <[http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N050452\(t.2\)](http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N050452(t.2))> Consulté le 17 janvier 2006.

²⁴ Émile Littré. « Vernaculaire ». In *Dictionnaire de la langue française de Émile Littré de l'Académie française*. nouv. éd. ref. par A. Beaujean. Bruxelles. Éditions Universitaires. 1963, p. 1334.

²⁵ Marie-Eva de Villers, « Vernaculaire ». In *Multi dictionnaire de la langue française*, nouv. éd. rev. et augm.. Montréal. Québec/Amérique. 1992. p. 1292.

liés à la connaissance (latin), à la sanctification (latin, sacré) ou à une certaine organisation et à la diffusion (véhiculaire).

Les significations dénotent du caractère dynamique de la langue. En rapport au lieu, nous constatons qu'il est d'abord la maison où est né l'esclave, tandis qu'il devient plus tard vaste comme un pays. Peu importe sa taille, le lieu connote une appartenance manifeste à un endroit. Cette appartenance se reflète aussi au travers d'autres mots de certaines définitions tels qu'*indigène*²⁶ et *national*.

La définition du dictionnaire historique marque aussi un lien à ce qui est familier. Si la familiarité renvoie à l'intimité, elle renvoie aussi à une habitude. Tandis que l'habitude sous-entend la répétition, l'intimité signifie un rapport affectif et connote encore une fois un lien d'appartenance. Cependant, ce rapport à l'habitude n'est plus le propre d'un lieu physique, mais marque la liaison qu'entretient le vernaculaire à la culture ou plus spécifiquement à la tradition (qui suggère d'ailleurs la répétition dans le temps). Lorsque dans le *Multi-Dictionnaire*, l'auteure indique que peut être vernaculaire ce qui a trait à une ethnie, elle renvoie aussi à une conception de la culture plutôt qu'un marqueur physique²⁷. Le vernaculaire sous-tend donc un lien d'appartenance culturel et physique à un contexte précis.

À l'inverse, les mots qui lui sont opposés expriment des idées véhiculées par un large ensemble qui n'est pas nécessairement circonscrit à un seul endroit physique. Par exemple, le langage vernaculaire s'oppose au latin : « Langue [...] qui était parlé[e] dans l'Antiquité dans tout l'Empire romain et qui s'est conservée comme langue savante et religieuse sous sa forme écrite. »²⁸ Le lien au lieu ou à la culture s'il est toujours présent dans cette définition, tend cependant vers l'universalité : de la science et de la religion. Toutefois, si la langue latine a pu être diffusée un peu partout sur la planète, elle dénote d'une forme d'élitisme, de ce savoir qui n'est pas accessible à tous. Opposer le vernaculaire au sacré ou au scientifique induit une hiérarchisation, à la fois du savoir et

²⁶ Est *indigène* ce qui appartient et aurait toujours appartenu à un lieu donné; Robert. « Indigène », p. 1159.

²⁷ « Ethnie [...] Collectivité ayant une identité linguistique et culturelle. [...] Ce terme est préféré à celui de *race* qui comporte la notion de caractères physiques héréditaires. ». De Villers. « Ethnie », p. 500.

²⁸ Robert. « Latin », p. 1263.

des codes qu'ils soient linguistiques ou symboliques. Cette opposition renvoie d'ailleurs à celle entre le sacré et le profane qui est aussi présent dans une des définitions de vernaculaire. Il existe donc selon nous un lien dichotomique entre le pouvoir et le vernaculaire.

D'ailleurs depuis 1823, se trouve dans la définition de vernaculaire l'opposition à *véhiculaire*. L'utilisation du mot véhiculaire pour désigner la langue du commerce, du marché, prend source dans la Rome Antique. À cette époque est aussi nommée *Course véhiculaire* « [...] une espèce de poste avec relais qu'Auguste établit dans l'Empire, pour être informé rapidement des nouvelles des provinces.²⁹ » Cet antonyme n'est donc pas seulement lié à la langue, il représente aussi l'État, le contrôle ou encore l'organisation. Tout comme le vernaculaire, véhiculaire se rapporte à la diffusion et à la culture. Nous pourrions leur imputer à tous deux une certaine répétitivité et un certain degré de fonctionnalisme, mais c'est dans leur échelle qu'ils diffèrent.

Nous concevons difficilement qu'une langue quelle qu'elle soit puisse être spontanée. Pour se faire, elle devrait être chargée d'une expérience sensorielle ou émotive directe avec le référent³⁰. Quelle est la différence entre le *caoutchouc* et le *ficus elastica* si les deux ne sont plus que des signifiés arbitraires désignant une même plante? La spécificité réside dans le processus qui détermine le nom latin et non pas dans la langue au premier degré. C'est la méthode scientifique qui mène à la dénomination latine. La spontanéité de la langue vernaculaire doit être comprise comme l'absence d'une méthode menant à l'objectivation. Elle nous ramène aussi à l'aspect familier du vernaculaire.

Plusieurs éléments de ces définitions attirent notre attention. D'abord, le lien unique qui peut être établi dans la langue française entre le mot vernaculaire et l'architecture se trouve dans la racine latine qui pointe la maison comme responsable de la définition du statut de l'esclave. Le bâtiment est ici pris pour l'espace qu'il enclôt et le mode de vie qui y est observé. Au contraire, l'origine romaine de véhiculaire détermine un poste, une

²⁹ Bescherelle. « Véhiculaire ». p. 1600.

³⁰ « Ajoutons que le mot a pour fonction de représenter une « chose » (ou plutôt un ensemble de choses, regroupées sous le même concept), et que tout signe vaut pour un segment particulier d'univers, que l'on appelle son *réfèrent* (ou *denotatum*). » Catherine Kerbrat-Orecchioni. « Sémantique ». In *Encyclopaedia Universalis : Corpus*. t 2. Paris. Encyclopaedia Universalis, 2002. p. 808

structure fonctionnelle tournée vers l'extérieur. Elle représente l'État par sa seule présence, physiquement et métaphoriquement, elle en devient l'index. Ces deux termes qui se sont opposés dans leur rapport à la langue pointent, depuis leur entrée dans le langage, vers deux conceptions différentes de la culture et de sa diffusion et ne se rapportent pas à un bâtiment.

Nous comprenons suite à cette exploration pourquoi l'adjectif vernaculaire ne fut pas un choix intuitif ou même populaire pour qualifier une construction dans l'histoire de l'architecture de langue française. Les auteurs lui préfèrent d'autres adjectifs tels que *mineur* ou *régional* pour dénoter de valeurs communes à celles du vernaculaire, comme l'appartenance à un lieu ou à une tradition culturelle³¹. Ces mots comportent une tout autre étymologie ou un champ sémantique différent et renvoient à d'autres idées dans l'histoire de l'architecture. Cette comparaison entre ces significations et celle du vernaculaire est là qu'une des voies supplémentaires qu'il n'est pas possible pour nous d'emprunter dans le cadre de ce travail. L'examen de l'étymologie de vernaculaire n'est pas sans intérêt surtout parce que le mot anglais *vernacular* en est aussi issu des mêmes racines latines.

1.2 Vernacular dans la langue anglaise et dans l'histoire de l'architecture anglo-saxonne

Après avoir complété l'exercice pour la langue française, la consultation des dictionnaires anglais fut pour le moins surprenante. Le nombre de textes trouvés lors du dépouillement de sources documentaires suggère que c'est dans l'histoire de l'architecture écrite dans cette langue que le mot apparaît. Tandis que les définitions des dictionnaires canadiens et

³¹ Parlant des nouveaux regroupements d'architecture depuis le XIX^e siècle, la philosophe et critique d'art Françoise Choay écrit : « [...] architecture *mineure*, venue d'Italie pour désigner les constructions privées non monumentales souvent érigées sans le secours d'architectes: architecture *vernaculaire*, venue d'Angleterre pour distinguer les édifices marqués par les terroirs: architecture *industrielle* des usines, des gares, des hauts-fourneaux, reconnues d'abord par les Anglais. », voir, *L'allégorie du patrimoine*, 3^e éd. rev. et augm., coll. «La couleur des idées», Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 10; aussi François Loyer et Bernard Toulhier (dir. pub.). *Le régionalisme, architecture et identité*, coll. « Éditions du patrimoine », Paris, Centre des monuments nationaux / MONUM, 2001, 279 p.

américains sont calquées sur leurs pendants francophones³², c'est dans les ouvrages britanniques que nous retrouvons un lien entre l'architecture et le mot vernaculaire.

Le dictionnaire de langue *Collins Cobuild English Dictionary* rapporte qu'est vernaculaire, le style des maisons de gens ordinaires d'une région donnée : « 2. Vernacular architecture is the style of architecture in which ordinary people's houses are built in a particular region : a formal use ...the island vernacular architecture... the untouched vernacular buildings in superb limestone.³³ » Le dictionnaire *Oxford* présente quant à lui l'étymologie de vernaculaire et pas moins de douze entrées dérivant du mot³⁴. À l'article *vernacular* se trouvent deux significations qui lient directement l'adjectif à l'architecture.

Vernacular est un mot qui qualifie la langue depuis 1601 et désigne ce qui est dit ou écrit la langue indigène ou la langue native d'un lieu ou d'un pays. Il est transposé à l'architecture en 1857. La première des deux significations qui se rapportent à l'architecture témoigne que l'adjectif vernaculaire peut être relatif au domaine des arts, plus particulièrement, il peut caractériser l'architecture domestique, ordinaire et fonctionnelle propre à un lieu ou un pays. Une architecture qui n'est donc pas fondamentalement monumentale. La seconde signification définit clairement le vernaculaire comme un style architectural. Ces articles sont enrichis de citations qui datent l'entrée des sens spécifiques dans les discours.

6. Of arts, or features of these : Native or peculiar to a particular country or locality. spec. in vernacular architecture, architecture concerned with ordinary domestic and functional buildings rather than the essentially monumental.

1857 G.G. Scott Remarks Secular & Domestic Architecture, p. ix, I want to call attention to the meanness of our vernacular architecture, and to the very partial success which has hitherto attended the attempts at its improvement. Ibid. 6 Look at

³² Sir William A. Craigie (dir. publ.). « Vernaculate ». In *A Dictionary of American English: On Historical Principles*, vol. 4, Chicago, The University of Chicago Press; Londres, Oxford University Press, 1940, p. 2411; Gaelan Dodds de Wolf, Robert J. Gregg, Barbara P. Harris et Matthew H. Scargill (dir. publ.). « Vernacular », In *Gage Canadian Dictionary*, Toronto, Gage Learning Corporation, 1998, p. 1632-1633.

³³ « Vernacular », In *Collins Cobuild English Dictionary*, Londres, Harper Collins, 1995, p. 1951.

³⁴ On y retrouve donc les entrées suivantes : vernacular, vernacularism, vernacularist, vernacularity, vernacularization, vernacularize, vernacularly, vernaculary, vernaculate, vernacule, vernaculize et vernaculous; J. A. Simpson et E. S. C. Weiner (dir. publ.), « Vernacular », In *The Oxford English Dictionary*, t. 19, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 549.

the vernacular cottage-building of the day. A 1878 — Lect. Archit (1879) II. 315
 « The revived knowledge of the architecture of Greece rudely disturbed the vernacular style derived from Rome [...] »

4. A vernacular style of building. C.f. sense of A 6 above.

1910 Encycl. Brit. II 436/1 The culture of the 'Queen Anne' type of architecture .. presented a simple vernacular of construction and detail. [...] 1967 Listener 7 sept. 292/3 What was normally North American about these houses...was their general internal planning.. an open-plan vernacular that still works well today.³⁵

Les définitions retranscrites précédemment nous en disent très peu sur les caractéristiques de l'architecture vernaculaire. Si nous réalisons le même exercice que nous avons fait en français et retranscrivons les mots qui servent à décrire les constructions vernaculaires dans les dictionnaires *Cobuild* et *Oxford*, nous obtenons : *style, ordinary, house, region, native, country, locality, domestic* et *functional*. Tout comme, en français, l'architecture vernaculaire est liée à un lieu (*region, native, country, locality*), de même est sous-entendu un jugement de valeur (*ordinary*). Nous retrouvons toutefois un marqueur de sa valeur utilitaire (*functional*) et un lien avec un type précis de bâtiment (*house, domestic*). L'architecture vernaculaire est mise en opposition avec l'architecture monumentale.

Il est aussi rapporté que le vernaculaire est un style architectural. Cependant, tout comme dans les exemples d'expressions témoignant d'une référence à un lieu, les caractéristiques de ce style ne sont pas déterminées. En tant que style, le vernaculaire est mis en relation avec d'autres styles : l'architecture grecque, l'architecture *Queen Anne* ou encore l'allure nord-américaine de maisons à plan libre³⁶.

Avant de poursuivre notre exploration, il nous faut approfondir certaines notions mises de l'avant dans ces définitions : les notions de « style » et de « monument ».

1.2.1 La notion de style

Afin de mieux cerner la notion de style, nous nous sommes penchés sur le texte *Style*, publié en 1953 dans la revue *Anthropology Today*, et depuis consacré par les historiens de

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Traduction libre; *Ibid.*

l'art et maintes fois réédité³⁷. Son auteur, l'historien de l'art et critique américain Meyer Schapiro (1904-1996) y explore la notion de style telle que développée en histoire de l'art et en philosophie de l'histoire.

Selon Schapiro, le style n'est ni plus ni moins « [...] une manifestation de la culture comme totalité; c'est le signe visible de son unité.³⁸ » Il s'agit d'un système de formes par lequel est exprimé la personnalité de son auteur ou d'un groupe, à un moment. Il est possible de discerner dans un style des valeurs et des émotions qui traduisent la « [...] forme intérieure³⁹ » d'une collectivité.

Pour Schapiro, analyser le style, permet à l'historien de l'art à la fois de saisir le caractère d'une époque et les innovations du temps ou comprendre le caractère singulier démontré par certains individus. L'étude stylistique se réalise ainsi:

L'historien de l'art considère la succession des œuvres dans le temps et, dans l'espace, il compare les variations de style avec les événements historiques et avec les traits changeants dans d'autres champs de la culture; il tente ainsi d'expliquer les changements de style ou les traits spécifiques, en s'aidant d'une psychologie inspirée à la fois du simple bon sens et d'une théorie sociale.⁴⁰

Schapiro est d'avis que les styles se succèdent dans le temps suivant une certaine progression. Que cette évolution soit cyclique ou évolutive, il ne peut y avoir qu'un style ou un éventail très limité de style à une même époque. La comparaison des styles entre eux permet de comprendre leurs distinctions. Ils ne peuvent pas être définis uniquement par les formes, mais se caractérisent aussi par leur contexte de création ainsi que par les moyens employés pour leur réalisation. Ils renvoient donc à la fois à des caractéristiques plastiques et culturelles.

³⁷ Nous travaillons avec l'édition française « La notion de style ». parue en 1982 dans le recueil : Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, Paris. Gallimard, 1982, 443 p.

³⁸ Schapiro. « La notion de style », p. 36.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid*

1.2.2 La notion de monument

Le mot monument a une histoire riche dans les langues française et anglaise, démarrant sa course de la racine latine *monumentum*, à son tour formée de *monere* qui signifie : « [...] faire penser, faire se souvenir de.⁴¹ » Le mot latin s'applique à tout ce qui évoque le souvenir : « en particulier celui d'un mort : inscription, tombeau, statue, etc.⁴² » D'un lieu de sépulture dont il porte le sens en anglais vers 1300, monument détermine ensuite une preuve légale écrite en 1440 puis dénote de l'authenticité d'une chose ou d'un fait en 1590⁴³. Le lien entre la commémoration et l'objet commémoratif est admis vers 1600 avec l'adjectif anglais *monumental*⁴⁴. Vers 1658, les propriétés du monument sont transposées à d'autres objets qui s'imposent à la mémoire : « Comparable to a monument in massiveness and permanence. Often said of literary works. Also *loosely*, vast, stupendous.⁴⁵ » C'est cependant au XIX^e siècle, précisément en 1844, que l'adjectif *monumental* dénote d'une importance pour l'histoire : « Historically prominent and significant; remaining conspicuous to posterity.⁴⁶ »

Le champ sémantique de vernaculaire dans les dictionnaires anglais, notamment sa référence au style ou à ce qui est monumental, nous donne certaines pistes d'interprétation, mais elles demeurent assez abstraites et nous sommes toujours incapable d'affirmer sur leur seule base, si une architecture vernaculaire moderne est possible et qu'est-ce qu'elle représente. Ce sont les citations introduites dans les définitions qui attirent notre attention, plus particulièrement celles de l'architecte anglais G. G. Scott dont nous retrouvons d'ailleurs la trace dans l'histoire de l'architecture.

⁴¹ Rey, « Monument », p. 2282.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Simpson et Weiner. « Monument », p. 1045.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1046.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

1.3 L'entrée du mot vernaculaire dans les discours sur l'architecture anglaise

Les articles du dictionnaire *Oxford* attribuent à l'architecte et restaurateur Anglais, Sir George Gilbert Scott (1811-1878), la première utilisation de l'adjectif *vernacular* dans un discours sur l'architecture. G. G. Scott est formé, comme il était coutume à l'époque dans le cadre d'apprentissages chez d'autres architectes, parmi lesquels nommons James Edmeston (1791-1867). Il s'est intéressé aux cathédrales gothiques françaises et a travaillé lui-même à la construction et la restauration de lieux de culte, notamment, Westminster Abbey. Sa renommée s'est établie par ses discours et ses constructions et le succès de son entreprise lui a valu d'être à la tête de ce qui est devenu à l'époque, la plus grande firme d'architectes d'Angleterre⁴⁷. Son entreprise a surtout permis à Scott de promouvoir le renouveau d'une architecture gothique.

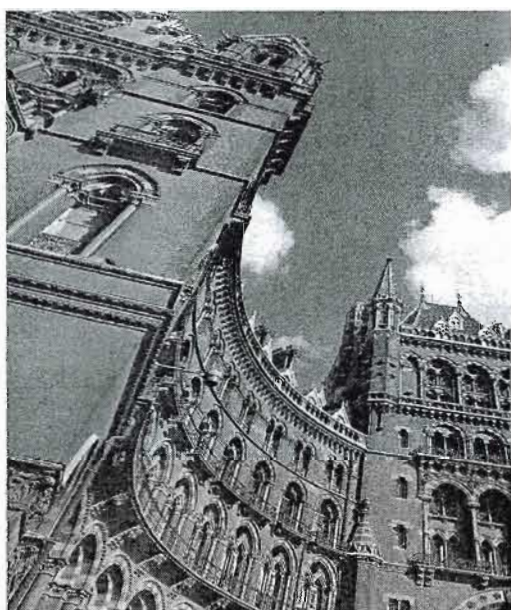


Figure 1. 1 Détail en contre-plongée du Midland Grand Hotel, Sir George Gilbert Scott, 1868-1874, Londres. Tirée de : Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Coll. « Oxford History of Art », Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 172

⁴⁷ Il y conçoit plus de 850 bâtiments en carrière; voir Jacob E. Safra (dir. publ.), « Scott, Sir George Gilbert », In *The New Encyclopaedia Britannica*, t. 10. Chicago: Toronto, Encyclopaedia Britannica. 1974, p. 564.

Le gothique est remis de l'avant au XVIII^e siècle par un groupe d'hommes d'affaires fortunés, collectionneurs à leurs heures, qui furent surnommés *antiquaires*⁴⁸. Parmi ce groupe, un érudit nommé Horace Walpole (1717-1797), est reconnu pour ses textes, ses collections, mais aussi pour sa demeure, *Strawberry Hill*, désormais protégée par une Fondation. Il s'agit d'un petit château aux formes gothiques que Walpole conçut avec un groupe d'amis qui se surnomme le Comité du goût (*Committee of Taste*)⁴⁹.



Figure 1. 2 Dessin de Pugin illustrant les changements d'une ville de 1440 à 1840 parue dans son ouvrage *Contrast*, en 1840. Tirée de : Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, coll. « Oxford History of Art », Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 159.

⁴⁸ Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, coll. « Oxford History of Art », Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 142.

⁴⁹ Voir à ce sujet, « Strawberry Hill, London », In Wikipedia, 2006, en ligne, <http://en.wikipedia.org/wiki/Strawberry_Hill%2C_London>, consulté le 28 septembre; aussi *The Friends of Strawberry Hill*, 2006, En ligne, <<http://www.friendsofstrawberryhill.org/>>, consulté le 28 septembre 2006.

Cette relation entre le bon goût et l'architecture gothique ne leur est pas propre. Elle est aussi mise de l'avant par l'architecte anglais Augustus Welby Pugin (1812-1852). Ce dernier est d'avis qu'à l'époque de l'industrialisation en Angleterre, la réforme du goût et du tissu social doit passer par le renouveau gothique⁵⁰. Ses discours constituent, d'après l'historien de l'architecture Barry Bergdoll, l'un des deux facteurs qui concourent à désigner l'architecture gothique comme étant porteuse du caractère national à l'époque. Le second étant la volonté du Parlement Anglais de reconstruire le Palais de Westminster en 1835. Pugin utilisa d'ailleurs ce concours d'architecture comme tribune pour émettre ses opinions sur l'architecture.

La tenue d'un concours d'architecture national a à nouveau servi à faire la promotion du néogothique, en 1857. La conception du nouveau Bureau des affaires étrangères a donné lieu à une lutte entre les partisans du néoclassicisme et du néogothique, non seulement au sein des architectes qui ont soumis des projets, mais aussi parmi les membres du ministère qui ont formé le jury. Il est possible que ce soit dans le cadre des communications qu'il multiplie à l'époque, que G. G. Scott a écrit le texte repris en partie dans le dictionnaire *Oxford*. Suite à un jugement controversé, Scott a d'ailleurs remporté le concours du Bureau des affaires étrangères. L'historien de l'architecture Peter Collins, indique cependant que l'effort de l'adepte du néogothique pour faire un bâtiment néoclassique, comme il lui fut demandé, a été si peu réussi, que contre toute attente, c'est l'éclectisme qui gagna ensuite la faveur du public⁵¹.

Tandis que le néogothique bénéficiait de la faveur d'architectes éloquents tels que G. G. Scott et A. W. Pugin, l'éclectisme trouva une voix dans celle du Révérend J. L. Petit. Nous ne connaissons pas en détail la carrière de Petit, sinon qu'en tant qu'homme de l'Église, il s'est aussi intéressé à l'architecture. À partir de 1856 il entre en scène comme étant l'un des adversaires de Scott sur la place publique.

À cette époque, Petit commence par exprimer sa déception par rapport aux constructions néogothiques contemporaines. Selon lui, il faut abandonner l'idée d'un renouveau

⁵⁰ Bergdoll, *European Architecture*, p. 158.

⁵¹ Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press. 2^e éd., 1998. p. 121.

gothique si les architectes n'essaient pas de comprendre les principes des constructions médiévales plutôt que d'en répéter simplement l'allure. Lors d'une exposition d'architecture en 1861, Petit se manifeste en faveur de l'éclectisme. Peter Collins explique que l'éclectisme en Angleterre est aussi connu sous le style Queen Anne. Ce lien provient de ce qu'à l'époque du règne d'Anne (1702-1707) est apparu un éclectisme sans prétention dérivé de l'architecture classique⁵². D'ailleurs, Petit énonce que les meilleurs bâtiments monumentaux de l'époque du règne d'Anne, sont en fait de simples bâtiments vernaculaires sur lesquels a été disposée une ornementation appropriée. Cet agencement ne serait pas, selon lui, le fruit d'emprunt à des styles, mais plutôt le reflet du caractère des maisons construites par les hommes. L'harmonie d'un bâtiment découle pour lui du respect du concepteur pour la communauté, le lieu et les matériaux disponibles. Aussi pour Petit, l'éclectisme est le style le plus approprié puisqu'il permet d'exprimer l'esprit de son époque et qu'en mariant le monumental au vernaculaire, l'architecture se trouve le reflet d'une plus grande partie de la société⁵³.

Collins précise que les bâtiments de la période du règne d'Anne sont caractérisés par le maniérisme de ses artisans. Il y décèle un mariage des éléments qui est à la fois tectonique et décoratif. Surtout, il s'agit pour lui d'une architecture qui ne renvoie pas à aucun idéal antique tel que c'est le cas pour le style palladien qui succède au XVIII^e siècle. Toujours selon l'historien de l'architecture, par ses déclarations, Petit contribue à rapprocher l'architecture de la vie quotidienne, une séparation qui s'était installée depuis plus d'un siècle en Angleterre. En effet, Petit amène l'idée que l'architecture vernaculaire doit être à la base de toute élaboration puis prend l'exemple sur l'habitat vernaculaire. Il a ainsi marqué un lien entre les demeures des hommes, que nous qualifierons d'ordinaires, et le vernaculaire. L'architecture n'est donc plus pour lui qu'une affaire de temples et d'églises, elle doit embrasser tous les genres de constructions dont l'architecture domestique.

En affirmant que l'architecture vernaculaire était à la base d'une architecture vivante, Collins est d'avis que Petit énonce à la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'un des concepts

⁵² *Ibid.*, p. 122-123.

⁵³ *Ibid.*

les plus hardis des cent dernières années. Néanmoins, Collins suggère que Petit ait pu s'inspirer des écrits de Pugin pour qui l'architecture vernaculaire domestique et l'architecture religieuse étaient liées au XIII^e siècle. Mais l'importance de l'architecture domestique ne fait que commencer à croître et Pugin n'en est pas le seul responsable.

L'Europe toute entière traverse plusieurs crises sociales et religieuses dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'historien de l'architecture Barry Bergdoll relate que l'Angleterre connaît son lot de bouleversements : l'accroissement de la population, la multiplication des cultes, les tentatives de l'Église Anglicane afin de renouveler sa place comme Église officielle anglaise suite à la défaite de Napoléon et les relations toujours tendues avec la France et ses alliés. Toujours selon Bergdoll, l'architecture à cette époque vient au secours du pouvoir politique pour affirmer la formation de nouveaux États nations : « As the map of Europe was repeatedly redrawn, architecture was called upon the rally and focus loyalties and to grant the aura of a glorious past to even the most recently contrived national boundaries.⁵⁴ ». Les styles sont associés à certaines figures du pouvoir. Par exemple, l'historien de l'art Mark Girouard indique qu'en Angleterre, en 1860, le style Queen Anne émerge grâce au désir de la classe moyenne anglaise en pleine ascension, de se détourner des styles gothiques ou italiens associés à la bigoterie ou la vulgarité : « This group of buildings can perhaps be identified very tentatively as a down-to-earth country gentleman's alternative to the *palazzo* style of the Whig grandees on the one hand and the Gothic of the romantic or religious on the other.⁵⁵ »

⁵⁴ Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 139.

⁵⁵ Mark Girouard, *Sweetness and Light*, p. 10.

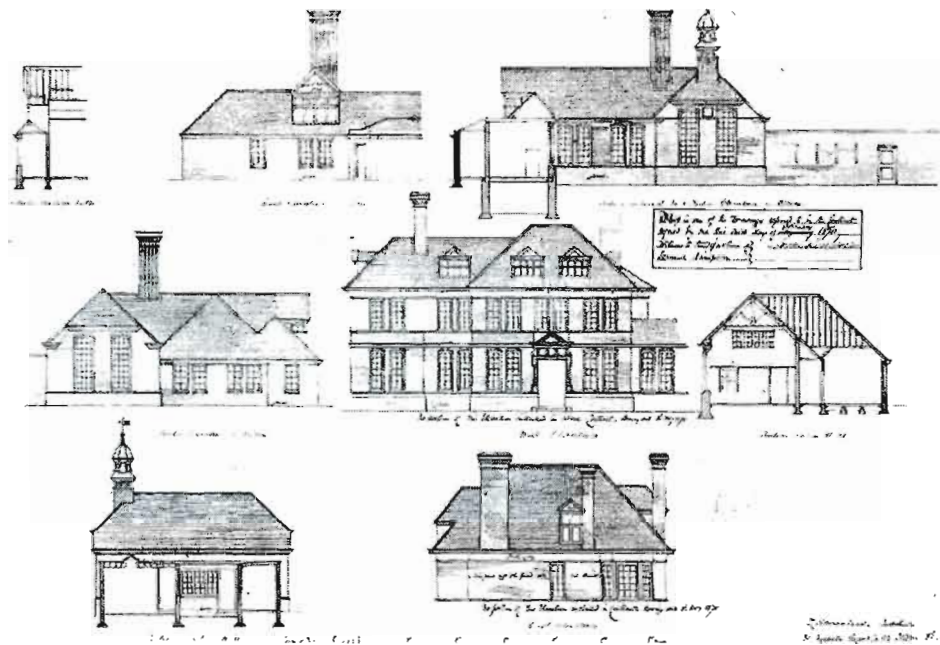


Figure 1. 3 Dessins de Norman Shaw pour West Wickham House, Kent, 1869. Tirée de : Mark Girouard, *Sweetness and Light: The Queen Anne Movement 1860-1900*, 2e éd, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984, p. 32, 37.

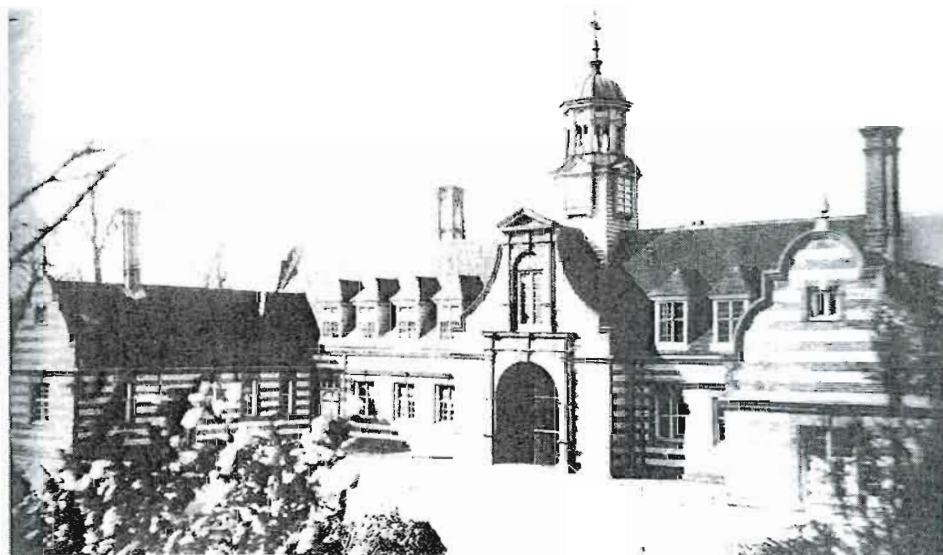


Figure 1. 4 Photographie de la façade du Garboldisham Hall, de G. G. Scott Junior, Norfolk, 1868-1869. Tirée de : Mark Girouard, *Sweetness and Light: The Queen Anne Movement 1860-1900*, 2e éd, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984, p. 32, 37.

Si l'architecture vernaculaire, le *cottage of the day*, est davantage en lien avec un idéal socialiste progressiste, un caractère flexible et des formes plus éclectiques, tel que décrit par Bergdoll en parlant du style *Queen Anne*⁵⁶, nous comprenons qu'elle soit rejetée par Scott. Au contraire, le Révérend Petit ne voit pas péjorativement l'association de l'architecture à sa fonction ou à sa fabrication selon des impératifs géographiques et culturels. Ces constructions peuvent aussi être rattachées à un groupe social qui ne fait pas partie de l'élite. En fait, un second phénomène anglais de l'époque peut être lié à la soudaine promotion de ces aspects reconnus par Petit dans l'architecture vernaculaire : la naissance du mouvement Arts & Crafts.

L'avènement du mouvement Arts & Crafts en Angleterre survient suite à la promotion du néogothique. Au premier plan de ce mouvement figurent les écrits de l'historien et critique John Ruskin⁵⁷ (1818-1900) et les bâtiments et discours de l'architecte Richard Norman Shaw (1831-1912)⁵⁸, puis de l'écrivain, dessinateur, artisan et typographe William Morris (1834-1896).

Si Ruskin fut un ardent défenseur du gothique, il préfère le gothique lombard ou vénitien au gothique d'inspiration française prisé par Scott et Pugin⁵⁹. Cependant à la différence de ces derniers, Ruskin s'intéresse à la manière de bâtir et non plus uniquement aux formes finies ou à l'esthétique. Pour lui, une construction doit témoigner du plaisir de ses artisans dans l'accomplissement de leur travail. Tout comme Pugin, Ruskin croit que l'architecture est liée à l'identité que se conçoit une nation. Cependant, le style architectural n'est plus pour lui uniquement l'affaire de l'élite ou du pouvoir en place⁶⁰. Non seulement cherche-t-il à valoriser la construction, mais il pousse son propos jusqu'à édicter des conditions de la conservation de bâtiments.

⁵⁶ Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 273

⁵⁷ Parmi les contributions les plus importantes de Ruskin nous retrouvons ses textes sur la conception et la conservation de l'architecture. *The Stones of Venice* (1851) et *Seven Lamps of Architecture* (1888).

⁵⁸ Selon Bergdoll, certains auteurs lient à tort les bâtiments de Shaw au Queen Anne: voir Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 222.

⁵⁹ Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 200.

⁶⁰ John Ruskin cité dans Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 168.

Ses convictions sont basées sur un rejet de l'industrialisation : que ce soit l'industrialisation des villes ou des modes de constructions. Il prêche un retour aux matériaux naturels, aux méthodes artisanales et valorise l'action du temps sur l'objet. Il préconise, par exemple, l'usage de la brique et du bois parce qu'ils supportent bien les affres du temps en plus de favoriser la formation d'une patine qu'il faut par la suite préserver à tout prix. Ces positions affirmées par Ruskin seront ensuite appuyées par son confrère, William Morris.

William Morris apprend l'architecture en travaillant au bureau de G. E. Street où il rencontre Philip Webb. En compagnie de Webb, Morris conçoit notamment la *Red House* qui se veut en soi un manifeste de l'architecture Arts & Crafts. Puis ensemble ils fondent *The Society for the Protection of Ancient Buildings*, en 1877⁶¹.

Selon Morris, l'architecture se définit comme la résultante de l'action du travail de l'homme sur un objet naturel, qui lui permet, non seulement, de répondre à un besoin, lui donne une fonction, mais en fait un objet d'art : « [...] 'the turning of necessary articles of daily use in to works of art' and the 'moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself'⁶² ». Les idées déterminantes derrière les actions de Morris sont tant la valorisation du travail des artisans que la culture traditionnelle et la communauté, qu'il oppose à l'industrialisation et la modernité qui pointent.

⁶¹ Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 222.

⁶² William Morris, «Prospectus». *Works*. vol. 22, p. 5; cité dans: Bergdoll. *European Architecture 1750-1890*, p. 224.

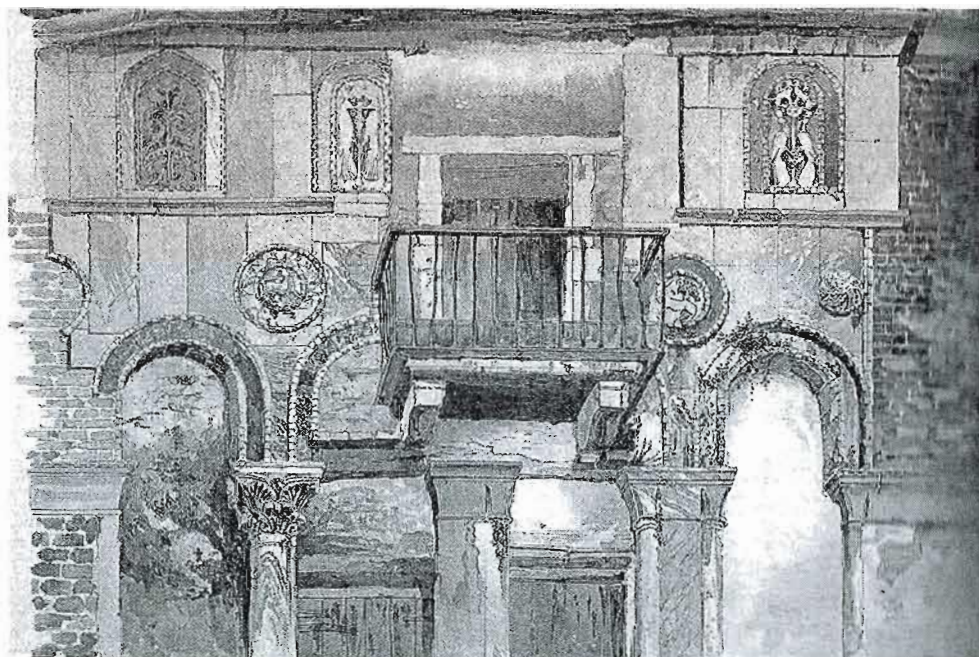


Figure 1. 5 Illustration du Fondaco dei Turchi de Venise par Ruskin. parue dans son ouvrage *The Stones of Venice*. Tirée de : Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, coll. « Oxford History of Art », Oxford, Oxford University Press, 2000. p. 214.



Figure 1. 6 Façade de la *Redhouse* de Morris et Webb. photographie de Andrew Butler. Tirée de : The National Trust. « Red House ». In *The National Trust*, 2006, en ligne. <<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/v-visits/w-findaplace/w-redhouse/>>. consulté le 28 septembre 2006.

Il ne s'agit pas pour nous de faire ici la description complète de ce que fut le mouvement Arts & Crafts en Angleterre, mais de mettre en perspective l'arrivée d'une telle école de pensée à l'époque. Tout comme le gothique mis de l'avant par Pugin, le mouvement Arts & Crafts est à la fois basé sur des idéaux politiques, artistiques et culturels. Ils peuvent être déterminés comme étant des styles à part entière selon la définition de Schapiro. Par ses caractéristiques distinctes et l'idéologie dont il témoigne, même le *Queen Anne* peut être envisagé comme le style d'une classe moyenne et vient s'intercaler entre les deux styles précédents.

À la lumière de ces explications et des citations de Scott ou Petit, pouvons-nous affirmer que le vernaculaire soit un style? D'entrée de jeu, les auteurs ne spécifient ni de quel genre de construction il s'agit, ni leurs formes ou modes de construction. Ensuite, les bâtiments auxquels ils se réfèrent ne font pas partie d'une même période. Pour Scott, il s'agit de constructions qui peuvent lui être contemporaines tandis que d'après Petit, elles datent plutôt du début du XVIII^e siècle. Elles se trouvent par contre dans une même région géographique qui est l'Angleterre unifiée. Mais est-ce que la question du vernaculaire comme un style peut vraiment se poser dans un cadre qui n'est plus académique. Par son propos, nous croyons plutôt que Petit essaie justement de réunir les différents genres d'architecture afin d'éviter l'écueil stylistique.

La tradition à laquelle les protagonistes du Arts & Crafts font référence, ne renvoie plus seulement à des modèles politiques ou religieux, elle est fondée sur des besoins courants et des pratiques artisanales. La tradition culturelle et l'acte de conception et de construction des bâtiments s'en trouvent valorisés. Ses acteurs confèrent à l'architecture un potentiel d'historicité et se positionnent sur la manière de conserver les bâtiments de façon à ce qu'ils perpétuent l'histoire d'une communauté ou d'une nation. Ils recourent à leurs connaissances de l'architecture pour en faire sa promotion et valider des genres contemporains.

Au cours du passage, du gothique au mouvement Arts & Crafts, il s'opère un déplacement de valeurs. Ce déplacement amène la valorisation de l'action de concevoir un bâtiment ainsi que la valorisation de l'architecture domestique. Petit désigne d'ailleurs ces bâtiments comme étant monumentaux. Or, si dans la définition du dictionnaire *Oxford*, *vernacular* est opposé à *monumental* comment pour Petit peut-il en être synonyme?

Lorsqu'il indique que les meilleurs bâtiments monumentaux étaient vernaculaires, Petit ne fait pas référence à leur taille, mais à la capacité de mobilisation qu'il leur trouve plus d'un siècle après leur construction. Son discours n'est pas du même niveau temporel que celui de Scott qui juge son environnement au présent. Il se rapproche plutôt de Ruskin qui lui aussi valorise le bâtiment parce qu'il engage celui qui le regarde. Une relation du monument que la philosophe et critique d'art Françoise Choay associe à la mémoire vivante, « [...] il mobilise par la médiation de l'affectivité, de façon à rappeler le passé en le faisant vibrer à la manière du présent. [...] Son rapport avec le temps vécu et avec la mémoire, autrement dit, sa fonction anthropologique, constitue l'essence du monument.⁶³ » Le monument se retrouve sous toutes ses formes dans toutes les parties du monde. Il témoigne à la fois de l'identité d'un groupe, œuvre à la consolidation et agit dans la préservation de sa culture. Choay explique néanmoins que la fabrication de nouveaux monuments aux goûts du jour substituèrent à la mémoire et au temps à partir du XVIII^e siècle. Elle cite l'architecte français Quatremère de Quincy (1755-1849), selon qui le monument en architecture, « [...] désigne un édifice, soit construit pour servir à éterniser le souvenir de choses mémorables, soit conçu, élevé ou disposé à devenir un agent d'embellissement et de magnificence dans les villes.⁶⁴ » Toujours selon Quincy, n'importe quel type de bâtiment peut répondre à la seconde fonction.

La définition donnée par le dictionnaire Oxford indique que le bâtiment vernaculaire est *intéressé*⁶⁵ par sa fonction, simplement domestique ou ordinaire, plutôt qu'il n'aspire à la monumentalité. Il ne s'agit pas d'un bâtiment conçu comme un monument au sens que l'entend Quatremère de Quincy. Il ne sert pas à éterniser le souvenir de choses mémorables. Néanmoins, sa valeur n'est pas moins monumentale aux yeux de Petit ou de Ruskin qui, telle que l'explique Françoise Choay, y voient une façon de rappeler le passé en le faisant vibrer à la manière du présent. Pour Petit, l'architecture vernaculaire constitue le meilleur témoin d'une tradition culturelle locale dans une perspective qui ne vise plus nécessairement la production contemporaine. Si ces constructions servent de modèles à Ruskin et Morris dans la production de leurs textes ou de bâtiments, l'histoire

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire d'architecture*, tome II, Paris, an IX: cité dans Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, p. 16.

⁶⁵ Traduction libre de *concerned*; Simpson et Weiner, « Vernacular », p. 549.

de l'architecture n'intègre pas pour autant les bâtiments Arts & Crafts comme étant vernaculaires.

Après avoir découvert qu'il n'existe pas dans la langue française de lien étymologique entre l'adjectif vernaculaire et un bâtiment, nous constatons que la définition anglaise de l'adjectif vernaculaire ne nous fournit pas non plus de caractéristiques précises utiles pour identifier des constructions. L'étymologie du mot nous donne cependant quelques pistes pour retracer la première utilisation de l'adjectif pour dénoter d'un élément architectural. L'extrait d'une communication de G. G. Scott, repris dans le dictionnaire Oxford, a pu être remis en contexte grâce à d'autres textes repérés lors de notre recherche documentaire. Nous espérons alors en arriver à un consensus dans les discours qui nous auraient fourni un point de départ à la définition du vernaculaire en architecture. Cependant nous constatons que ce n'est pas le cas. Si telle que l'étymologie anglaise le suggère, vernaculaire renvoie à un lieu ou un certain fonctionnalisme, son rapport à un jugement de valeur, au style ou à ce qui est monumental demeure ambigu. Il paraît dévalorisé lorsque comparé à la production contemporaine, mais au contraire, il gagne en fonction anthropologique, au sens du monument de Choay, lorsqu'il est vu dans une perspective historique.

Outre les citations de Scott, le dictionnaire Oxford en présente d'autres à l'article *vernacular* dont celle-ci, tirée de la revue américaine *Daedalus*, publiée en 1977 : « The studies of so-called vernacular architecture (like barns) no longer seem excentric in an atmosphere in which architecture can be defined not in terms of monuments but as any changes at all that man makes in his environment.⁶⁶ » Force est de constater, que le mot vernaculaire est repris et appliqué à d'autres types de constructions ailleurs qu'en Angleterre depuis le XIX^e siècle et que les objets qu'il caractérise sont bien différents de ceux qu'évoquent Petit et Scott. Afin de comprendre comment le mot a ainsi voyagé d'un continent à l'autre puis dans le temps, nous poursuivrons notre étude par son introduction dans les discours américains sur l'architecture.

⁶⁶ Simpson et Weiner. « Vernacular », p. 549.

CHAPITRE II

LES DÉBUTS DES ÉTUDES SUR L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE AUX ÉTATS-UNIS ET SES DÉVELOPPEMENTS DANS LES SCIENCES HUMAINES

Les citations colligées dans le dictionnaire *Oxford* démontrent selon nous que *vernacular* a bel et bien intégré les discours anglo-saxons sur l'architecture. Bien que les ouvrages de références américains ne montrent pas de définitions, les résultats de nos recherches documentaires nous démontrent que de nombreux auteurs américains l'étudient et cela depuis longtemps. Selon Dell Upton, les érudits américains se sont intéressés à l'architecture vernaculaire à la même époque que leurs collègues anglais.

Pour nous guider dans l'exploration du contexte américain, nous recourrons d'ailleurs aux trois textes généalogiques écrits par Dell Upton. Il y est question sensiblement des mêmes auteurs, mais leur présentation varie selon le contexte de l'ouvrage dans lequel ses écrits sont publiés. Le premier, *Ordinary Buildings : A Bibliographical Essay on American Vernacular Architecture*⁶⁷, paraît dans une revue d'études américaines en 1981, soit l'année suivant sa thèse de doctorat. Upton y détaille l'apport des auteurs qu'il a étudié lors de ses recherches universitaires, selon leur objet de recherche et leur méthode. *The Power of Things : Recent Studies in American Vernacular Architecture*⁶⁸ paru en 1983, se veut plutôt un compte-rendu actualisé des recherches sur le vernaculaire. Aussi publié dans un journal académique d'études américaines, l'article met l'accent sur les champs d'études et les différentes approches prises récemment dans l'étude du vernaculaire américain. Le troisième article est publié dans un recueil de textes colligés en l'honneur du cinquantième anniversaire de la *Society of Architectural Historians* aux États-Unis,

⁶⁷ Dell Thayer Upton. « Ordinary Buildings : A Bibliographical Essay on American Vernacular Architecture », *American Studies International*, vol. 19, no 2 (hiver). 1981, p. 51-75.

⁶⁸ Dell Thayer Upton. « The Power of Things : Recent Studies in American Vernacular Architecture », *American Quarterly*, en ligne, vol. 35, no 3, 1983, p. 262-279, <<http://links.jstor.org/sici?sici=003-0678%281983%2935%3A3%3C262%3ATPOTRS%3F2.0.CO%3B2-J>>, consulté le 31 mars 2005.

Outside the Academy : A Century of Vernacular Architecture Studies 1890-1990 (1990)⁶⁹ brosse un portrait l'étude du vernaculaire afin de présenter aux historiens de l'architecture, les résultats de plus de cent années de recherches sur l'architecture vernaculaire aux États-Unis.

Les auteurs sélectionnés par Upton, que ce soit Lewis Henry Morgan, Henry Chapman Mercer, Norman Morrison Isham et Albert F. Brown, Fiske Kimball, Fred Kniffen ou Henry Glassie, n'utilisent pas tous au vocable *vernaculaire* pour qualifier les bâtiments dont ils traitent. Ce sont plutôt les historiens tels qu'Upton qui les ont associés aux études sur l'architecture vernaculaire américaine. Nous présenterons les résultats de leurs recherches puisqu'il nous importe de comprendre l'évolution que connaît la notion de vernaculaire aux États-Unis. La contribution d'Amos Rapoport est aussi dépeinte bien qu'Upton l'effleure à peine. Les recherches d'Upton viennent clore ce chapitre où nous explorons le lien entre les enjeux des chercheurs et l'adaptation de la signification du mot, en observant aussi l'incidence du lègue intellectuel des antiquaires sur leurs travaux.

Puisque notre point de départ demeure les résultats de nos recherches étymologiques, nous tentons en premier lieu de voir si un rapprochement peut être fait entre les points de vues de G.G. Scott ou du Reverend Petit et leurs contemporains américains, Lewis Henry Morgan, Henry Chapman Mercer, Norman Morrison Isham et Albert F. Brown, qu'Upton appelle les pères fondateurs.

2.1 Les débuts des études sur l'architecture vernaculaire aux États-Unis : les pères fondateurs

Selon Upton, la connaissance de ceux qu'il appelle les pères fondateurs est teintée par le contexte anglais du XIX^e siècle : que ce soit la curiosité et la méthodologie des antiquaires ou le raisonnement des promoteurs du renouveau gothique ou du mouvement Arts & Crafts. Ces notions, qu'ils intègrent lors de leur éducation européenne ou par les manuels qu'ils rapportent d'Angleterre, sont notamment le relativisme, qui remet en

⁶⁹ Dell Thayer Upton. « Outside the Academy : A Century of Vernacular Architecture Studies 1890-1990 », In Elisabeth Blair MacDougall (comp), *The Architectural Historian in America*, Coll. « Studies in the History of Art », no. 35. Washington D.C., National Gallery of Art, 1990, p. 199-213.

question le rapport dichotomique entre culture et nature ou l'associationnisme qui attribue aux formes la capacité d'évoquer leur contexte de production. Parallèlement, tout comme leurs homologues anglais, les érudits américains développent rapidement une fascination pour tout ce qu'ils considèrent exotique ou primitif, parce que vu comme spontané ou innocent, mais aussi pour tout ce qui est local et porteur du caractère national⁷⁰.

Le premier des trois pères fondateurs est reconnu pour ses études des communautés amérindiennes. Lewis Henry Morgan (1818-1881) est formé en droit. Toutefois, il se passionne pour la culture amérindienne et part vivre dans certaines communautés afin d'étudier leurs habitudes et comprendre les constructions dans lesquelles elles habitent⁷¹.

À partir de ses expériences, Morgan élabore une théorie sur l'évolution culturelle. Partant de la prémisse que les hommes partagent les mêmes idées et que la connaissance transcende les données spécifiques telles que le lieu et l'histoire, il considère que les communautés évoluent culturellement de manière linéaire selon trois stades : sauvage, barbare et civilisé⁷². Morgan croit que le stade d'évolution d'un groupe se traduit dans l'organisation interne de la demeure de ses habitants. Un tel modèle lui permet d'étudier ensemble des constructions aussi diverses que la maison longue iroquoienne et les bâtiments de pierre du Nouveau-Mexique ou du Yucatan :

[...] all the forms of this architecture sprang from a common mind, and exhibit, as a consequence, different stages of development of the same conceptions, operating upon similar necessities. Their houses will be seen to form one system of works, from the Long House of the Iroquoists to the joint tenement houses.. of stone in New Mexico, Yucatán, Chiapas, and Guatemala.⁷³

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 200.

⁷² *Ibid.*, p. 203.

⁷³ Lewis Henry Morgan, *Houses and House-Life of the American Aborigens*, 1881, p. xxiii-xxiv; cité dans. *Ibid.*, p. 203-204.



Figure 2. 1 Illustration de L. H. Morgan d'une pièce dans un *Pueblo* de Taos. Tirée de *Houses and House-Life of the American Aborigens*, Chicago, 1881, reproduites dans Dell Thayer Upton, « Outside the Academy », In *The Architectural Historian in America*, Elisabeth Blair MacDougall (comp.), Washington D.C, National Gallery of Art, 1990, p. 204.

Le texte *Houses and House-Life of the American Aborigens* qui paraît en 1881 est le dernier ouvrage de Morgan et le fruit de 30 années d'observations. Morgan y publie ses observations illustrées de croquis de l'intérieur des demeures, en plus de cartographier les sites ancestraux. D'après Dell Upton, il s'agit de la première analyse culturelle de l'architecture vernaculaire⁷⁴. Il explique qu'il faut ensuite attendre les années 1920 pour que d'autres auteurs s'intéressent à l'étude l'architecture vernaculaire afin de comprendre les traditions culturelles. Pour ses contributions, Morgan est d'ailleurs reconnu comme l'un des fondateurs de l'anthropologie aux États-Unis⁷⁵. Il ne possède pas une telle renommée en histoire de l'architecture.

Tout comme Morgan, Henry Chapman Mercer (1856-1930) étudie le droit, mais agit plutôt en tant que conservateur et qu'archéologue. Il s'intéresse d'abord aux peuples amérindiens et indigènes aux États-Unis et au Mexique et voyage un peu partout dans le

⁷⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 204.

monde. En 1885, il publie un premier essai intitulé *The Lenape Stone, or the Indian and the Mammoth* qu'il rédige à propos d'artefacts trouvés sur les terres d'une ferme du Delaware⁷⁶. Cet ouvrage lui vaut un poste au sein du nouveau département d'archéologie et de paléontologie de l'Université de Pennsylvanie. Tandis qu'il œuvre à l'Université, entre 1891-1897, il poursuit en vain ses fouilles à la recherche de preuves de constructions d'outils dans la vallée du Delaware. Il espérait que ces outils l'aident à établir la présence du premier homme sur le territoire des États-Unis⁷⁷.

Puis en 1897, tandis qu'il achète sur une ferme d'anciens outils de colons américains, Mercer prend conscience que ces instruments peuvent être étudiés de manière analogue aux artefacts préhistoriques⁷⁸. Il se captive dès lors pour les pratiques artisanales et la construction de maisons en bois rond. Mercer est d'ailleurs aussi reconnu pour avoir revitalisé la confection de tuiles de céramique selon une méthode morave traditionnelle.

Mercer collectionne ainsi plus de 40 000 objets (outils ou produit artisanal) qu'il organise entre différents musées qu'il fonde en Pennsylvanie⁷⁹. Il documente ses artefacts, allant même jusqu'à en faire des moules pour mieux comprendre leur volumétrie ou apprend leur fonctionnement afin de reproduire des objets de traditions obsolètes. Selon l'historienne de l'art Cleota Reed, par ses *outils des bâtisseurs de la nation*, Mercer satisfait son besoin de lier l'*antiquité* à l'homme moderne : « These « Tools of the Nation Maker », as he later describes them, satisfied his need to link antiquity to modern man.⁸⁰ »

⁷⁶ Cleota Reed, « Mercer. Henry Chapman », *American National Biography*, New York et Oxford, New York University Press, 1999, p. 322-323.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 322.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Mercer agit aussi comme architecte et entrepreneur des musées qu'il crée. Cependant ses études ne visent pas la production de nouvelles formes architecturales ni la légitimation de l'architecture contemporaine: voir. *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

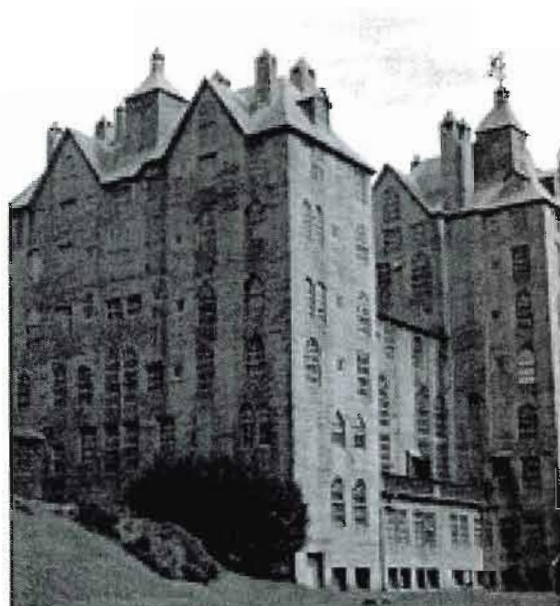


Figure 2. 2 Illustration du bâtiment Font Hill, Fonhill Museum, pour lequel Mercer agit en tant qu'architecte et entrepreneur entre 1913 et 1916. « The Mercer Museum Collections », *The Bucks County Historical Society*. 2006, en ligne, <<http://www.mercermuseum.org>>, consulté le 18 novembre 2006.

Les artefacts qu'il rassemble témoignent selon lui d'une autre dimension de l'histoire américaine : « [...] as "a new presentation of the history of our country from the point of view of the work of human hands."⁸¹ » A posteriori, Mercer est perçu comme un romantique. Sa passion pour les pratiques artisanales est interprétée telle une riposte à l'industrialisation : « His taste was formed in the tradition of the Gothic revival, which was, in part, a protest against the ugliness of the industrial age.⁸² »

Les érudits américains ne partagent pas tous l'engouement de Mercer ou Morgan pour les objets liés aux pratiques des premiers colons ou pour la culture amérindienne. Au lendemain de la Guerre civile américaine (1861-1865), leur attention se reporte aussi sur

⁸¹ Upton. « Outside the Academy », p. 202.

⁸² Joseph E. Sandford. *Henry Chapman Mercer : A Study*. Doylestown (Pens.), s.é.. 1972, p. 7; cité dans, *Ibid.*, p. 202.

les constructions coloniales majeures (*colonial high style*). Tel que le mentionne l'historien de l'architecture Barry Bergdoll en parlant de l'Europe, l'architecture vient au secours du pouvoir politique pour affirmer la formation de nouveaux États-nations⁸³. L'unification des États américains entraîne un regain du sentiment nationaliste et un désir d'affirmation d'une tradition culturelle américaine. Ce mouvement donne lieu aux États-Unis, à ce que les historiens de l'architecture appellent le *Colonial Revival*⁸⁴.

Formés aux beaux-arts à l'Université Brown, au Rhode Island, Norman Morrison Isham (1864-1943) et Albert F. Brown (1862-1909) pratiquent l'architecture avant de s'intéresser à son histoire. En 1895, ils rédigent *Early Rhode Islands Houses* considéré par Upton comme le premier texte académique portant sur l'architecture vernaculaire américaine. Il croit que l'influence des écrits de Isham s'est fait sentir sur une longue période que ce soit dans les travaux de J. Frederick Kelly (1888-1947), Antoinette Forrester Downing ou de Perry, Shaw and Hepburn, la firme responsable de la reconstruction de Williamsburg (1926)⁸⁵.

Early Rhode Island Houses est né de la prémisse que les progrès économiques réalisés par les habitants du Rhode Island transparaissent dans le plan de leurs maisons. Afin de valider cette hypothèse, les architectes procèdent à un inventaire exhaustif des demeures construites avant 1730 sur le territoire⁸⁶. Ils insistent que la piètre documentation disponible et son état fragmentaire rendent le retour aux bâtiments nécessaire pour constituer des sources valables. En échange, ils considèrent les croquis et dessins qu'ils font à partir des mesures prises sur place comme étant de véritables « [...] historical data. » Ces plans et élévations leur serviront à la comparaison entre les différentes

⁸³ « As the map of Europe was repeatedly redrawn, architecture was called upon the rally and focus loyalties and to grant the aura of a glorious past to even the most recently contrived national boundaries. »; Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, coll. « Oxford History of Art ». Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 139.

⁸⁴ William J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, 3^e éd. rev. et augm., Londres et New York, Phaidon Press, 2003, p. 93.

⁸⁵ Upton. «Outside the Academy», p. 204.

⁸⁶ Norman Morrison Isham et Albert F. Brown. « Early Rhode Island House ». In Dell Thayer Upton et John Michael Vlach, (dir. publ.). *Common Places : Readings in American Vernacular Architecture*, Athens (Ge), University of Georgia Press, 1986. p. 149-158.

variations d'un même type de bâtiment. La distribution des types qu'ils identifient est ensuite cartographiée⁸⁷.

Isham et Brown ne se contentent pas simplement d'écrire l'histoire de l'architecture du Rhode Island, en retraçant le parcours de son élite, ils illustrent la création d'une tradition américaine qu'ils situent en regard de l'histoire de l'architecture européenne :

[...] the seventeenth century is the medieval period in American architecture. Its work is Tudor or late Gothic in character and, simple and rude as it may seem to be, has yet something of the beauty and charm with which Gothic attracts us. It was the native tradition.⁸⁸

Ces recherches leur permettent d'agir à l'époque comme architecte restaurateur et concepteur d'une production s'inscrivant dans le Colonial Revival.

⁸⁷ Il ressort de leurs études, par exemple, que l'abandon de la maison dite *stone ender*, populaire au XVIII^e siècle - des maisons étroites aux murs pignons aveugles- illustre la prospérité croissante des habitants du Rhode Island et leur inclusion à la société de la Nouvelle-Angleterre: *Ibid.*, p. 149.

⁸⁸ Isham et Brown. « Early Rhode Island House», 1928. p. 3; cité dans, Upton, «Outside the Academy », p. 201.

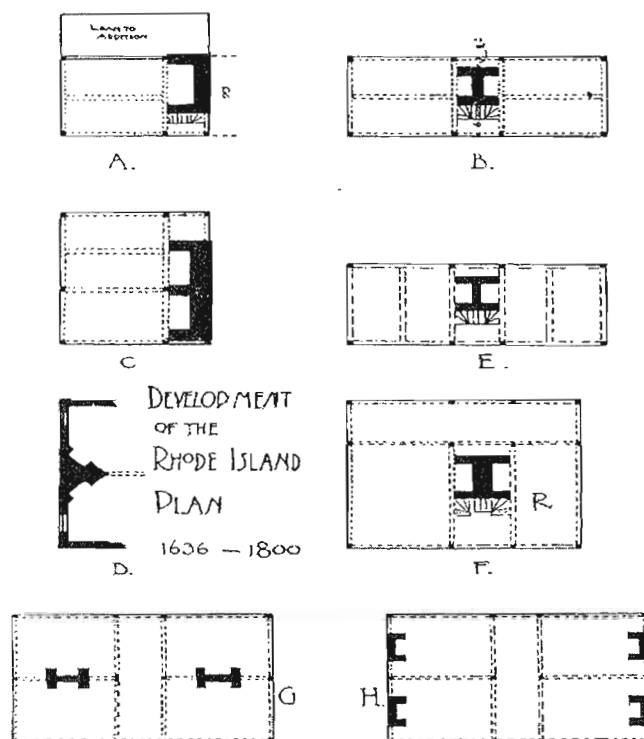


Figure 2. 3 Évolution des plans de maisons du Rhode Island entre 1636 et 1800. Illustration tirée de Norman Morisson Isham et Albert F. Brown, «Early Rhode Island Houses » reproduit dans *Common Places*, sous la direction de Dell Thayer Upton et John Michael Vlach, Athens (Ge), University of Georgia Press, 1986, p. 152.

Ces quatre chercheurs observent des objets variés : maisons coloniales, aménagements domestiques amérindiens et outils d'artisans. Bien que la méthodologie qu'ils emploient ne soit pas la même, leurs contributions demeurent néanmoins regroupées par Upton. Dans son texte *Outside the Academy*, Dell Upton admet qu'ils ont procédé à des analyses rigoureuses, mais que leurs hypothèses ou leurs motivations de départ n'étaient pas théoriques. Il est plutôt d'avis qu'ils partagent une parenté d'esprit liée à leur éducation et aux discours des érudits d'Angleterre. Tel que les antiquaires, il croit que les pères fondateurs sont persuadés de la supériorité des manières traditionnelles et qu'ils sont convaincus que les objets portent l'essence du passé.

Nous mentionnions au chapitre précédent, qu'au XIX^e siècle, un groupe d'hommes d'affaires et collectionneurs surnommés les antiquaires œuvrent à rétablir la place de l'architecture gothique en Angleterre. Il ne s'agit pas ici de l'antiquaire qui tient boutique,

mais plutôt de l'aïeul de l'archéologue et du cousin de l'historien. Dans un ouvrage qui trace la généalogie de sa discipline, l'archéologue Alain Schnapp indique comment les méthodes développées entre le XV^e et le XIX^e siècle concourent à distinguer ces différents acteurs. Ses explications nous aideront à mieux saisir le lien que marque Upton avec les pères fondateurs.

2.1.1 De l'antiquaire à l'archéologue: la définition d'une méthode de recherche

Selon Alain Schnapp, les premiers antiquaires sont les romains dont le travail se concentre selon trois champs : la topographie monumentale, la prospection géographique et la description analytique des faits⁸⁹. Ils agissent comme conservateurs et marchands puisque les ruines fournissent des matériaux à bon compte dans une ville où la construction allait bon train. Selon Schnapp, ils déterminent si les vestiges sont gardées ou si leurs pierres réutilisées dans de nouvelles constructions, de sorte que pour l'archéologue : « [...] le passé est matériellement le support du présent.⁹⁰ »

D'après Alain Schnapp, Rome offre un contexte idéal à l'avènement des antiquaires puisque s'y trouvent à la fois les monuments et les manuscrits latins et grecs. Les deux sont primordiaux à leur pratique car les antiquaires n'interrogent pas l'objet directement. Il s'agit avant tout d'érudits qui considèrent d'abord les textes comme la source historique première que la présence d'objet ne vient que valider. Il en est ainsi de l'époque des romains jusqu'au XIX^e siècle :

Dans la tradition humaniste, [...] l'analyse fonctionnelle des objets et monuments ne joue qu'un rôle secondaire. Informés par les textes, nourris de la culture classique, les antiquaires humanistes n'ont pas cherché à interpréter la fonction des vestiges par eux-mêmes. Après tout, il suffisait de se reporter à la tradition pour savoir à quoi servaient les bains, un amphithéâtre ou un arc de triomphe, et Vitruve était toujours là pour offrir une science secourable.⁹¹

⁸⁹ Schnapp, *La conquête du passé*. Paris : Éditions Carré, 1993, p.123.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 277.

Les collections d'artefacts sont constituées tardivement, soit vers le XVIII^e siècle. Elles assurent alors leur conservation et leur pérennité comme indices de l'histoire, en plus de garantir que les objets ne seront pas vendus à l'extérieur des pays où ils ont été trouvés⁹².

Ces collections d'artefacts dénotent un déplacement du sens de l'objet pour l'antiquaire. Alors qu'il peut auparavant être échangé ou acquis, il est désormais gardé et colligé avec d'autres pour former des ensembles cohérents. D'une valeur marchande, il prend une valeur historique. Schnapp explique que l'intérêt pour les objets locaux grandit au XVIII^e siècle au détriment des objets de l'Antiquité ou issus du berceau de la Rome ou de la Grèce antique.

Cependant, ces artefacts découverts dans d'autres lieux ne trouvent aucun écho dans les manuscrits anciens. Les textes prouvent qu'ils ont leurs limites. Afin de comprendre l'objet de nouveaux modes de recherche et de documentation sont créés. Ce changement de modalités d'investigations dans la seconde moitié du XVIII^e siècle donne naissance à une discipline : l'archéologie⁹³.

Les archéologues prennent leurs distances avec la tradition littéraire par l'invention de la typologie. La typologie consiste en une description détaillée de l'objet, donc requiert une connaissance fine de matériaux, de moyens techniques et de l'histoire⁹⁴. Les archéologues admettent que l'objet matériel est conçu d'une manière précise à des fins particulières

⁹² À en croire ce passage des premières minutes du journal de la *Society of Antiquarians*, en Angleterre, en 1718 : [...] whereas our own Country abounds with valuable Relicks of former Ages, especially of the Romans which are at present in the Custody of private Gentlemen, or lying in Obscurity, and more are daily discovered by chance or the diligence of such as tread in the commendable footsteps of those who revived the Spirit of this kind of learning among us in the last Century: to the end that the knowledge of them may become more Universal, be preserved and transmitted to Futurity: several Gentlemen have agreed to form themselves into such a Society here in London with a design at their own charge to collect and print and keep exact Registers under proper heads Titles of all Antient Monuments that com to their hands whether Ecclesiastic or Civil; J. Evans, *A history of the Society of Antiquaries*, Oxford, s.é., 1956; cité dans David Watkin, *The Rise of Architectural History*, Londres. The Architectural Press, 1983, p. 50-51.

⁹³ Le nom français archéologie, prend son sens actuel, à la fin du XVIII^e siècle, notamment sous l'impulsion des recherches de l'Allemand Johann Winckelmann (1717-1768), mais ne paraît être intégré de la sorte dans la langue anglaise que dans la première moitié du XIX^e siècle: voir. Alain Rey (dir. publ.), « Archéologie ». In *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 3, Paris. Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 189; ou J. A. Simpson et E. S. C. Weiner (dir. publ.), « Archaeologue » et « Archaeology ». In *The Oxford English Dictionary*, t. 19, Oxford. Clarendon Press, 1989, p. 608.

⁹⁴ René Treuil, « Archéologie », *Encyclopédia Universalis: Corpus*, 2 t., Paris. Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 795-799.

dans une circonstance donnée. L'homologation de ses caractéristiques permet ensuite d'interpréter les objets ou de les associer à d'autres afin de former des ensembles de même type. La validité de l'exploration dépend grandement du langage descriptif qui revêt une importance fondamentale. La typologie est aussi tributaire de conditions distinctives de fouille déterminées par une méthode issue de la géologie : la stratigraphie.

Par l'identification des couches de sol, de leur nature et leur âge relatif, la stratigraphie permet de dater les objets mais aussi de comprendre leur contexte de production. Elle permet en plus de palier au manque de connaissance du contexte local et rend possible sa mise en relation avec un ensemble universel. La connaissance préalable des propriétés matérielles des objets, de la géographie ou de la géologie devient dès lors primordiale pour réaliser des fouilles archéologiques.

Schnapp explique que la typologie : « [...] inscrit l'objet dans un temps identifiable et le constitue en 'preuve de l'histoire', comme la technologie, en établissant la part 'naturelle' et 'culturelle' de chaque production matérielle, permet de définir pour chaque objet un usage déterminé.⁹⁵ » Ce détachement du texte ou de la tradition vise à empêcher d'éventuels écueils culturels lors de l'interprétation, puisque la typologie repose sur « [...] la mise en évidence de propriétés singulières⁹⁶ » des objets. Pour Schnapp, sans typologie, il n'y a d'autres voies que celle de l'esthétique⁹⁷.

Cette affirmation se rapproche de celle de Meyer Schapiro qui constate l'emploi commun du style par plusieurs disciplines :

[...] le style se manifeste dans un motif ou un dessin, ou dans une qualité de l'œuvre d'art qu'il saisit directement et qui l'aide à localiser et à dater l'œuvre tout en

⁹⁵ Schnapp, *La conquête du passé*, p. 322.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ L'esthétique est une notion qui fait aussi son apparition au XVIII^e siècle en philosophie: « When we look at a work of art, a dialogue is opened between the work of art as an aesthetic object and our eye: [...] This, in essence, is what is meant by aesthetics whether we think of it as a science of beauty, as having a sense of love for the beautiful, or as having to do with the rules, principles, and practice of the fine arts »; voir, Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. et Alessandra Melucco Vaccaro (dir. publ.), *Readings in Conservation: Historical Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1996, p. 4.

établissant des liens entre des groupes d'œuvres ou entre des cultures. Le style, c'est ici un trait symptomatique, comme les caractères non esthétiques d'un produit artisanal. On l'étudie plus souvent comme instrument de diagnostic que pour lui-même, et comme composante importante d'une culture. Quand il parle de style, l'archéologue utilise relativement peu de termes esthétiques ou physiologiques. [...].⁹⁸

Le style constitue pour l'historien de l'art un moyen d'investigation et une fin en soi. Il y recourt afin de comprendre les phénomènes artistiques, il essaie d'en comprendre la vie, l'ambition et l'évolution. Le style possède une portée esthétique décelée par un dialogue de l'historien avec l'objet. Il se restreint par contre à n'être qu'un outil pragmatique pour l'archéologue. La typologie de l'archéologue est un système de classement défini par des recherches précises sur le terrain : la référence demeure matérielle. Le style, pour l'historien de l'art, renvoie plutôt à des valeurs culturelles, plastiques et symboliques, qui sont mises en relation avec l'histoire des hommes.

Si l'antiquaire est à la source de l'archéologie, l'histoire de l'art en est aussi grandement tributaire puisque l'un de ses fondateurs est l'antiquaire allemand Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)⁹⁹. À la différence de ses pairs, Winckelmann organise ses interprétations des œuvres d'art grecques en un récit historique continu. Tel que le déclare Schnapp : « Des générations d'antiquaires n'avaient rien cherché d'autre que d'expliquer les objets, Winckelmann prétend expliquer une culture par les objets. ¹⁰⁰ » En homme raisonné, il ne peut concevoir l'œuvre comme étant indépendante de son contexte culturel. L'historien de l'art David Irwin explique que son interprétation des œuvres grecques n'est cependant pas fondée sur ses connaissances de l'art. Au contraire, il applique à l'art sa connaissance de la philosophie et du théâtre grec : « He looked at Greek culture as an integral whole, and extracted his general principles of noble

⁹⁸ Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, trad. de l'anglais par Daniel Arasse. Paris, Gallimard, 1982, p. 35-36.

⁹⁹ Donald Preziosi (comp.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford et New York. Oxford University Press, coll. « Oxford History of Art », 1998, p. 21-51.

¹⁰⁰ Schnapp. *La conquête du passé*. p. 262.

simplicity and calm grandeur initially from ancient drama and philosophy, principles which he then found in sculptures. ¹⁰¹»

Dans un recueil sur l'histoire de l'histoire de l'art, l'historien de l'art Donald Preziosi explique que la démarche de Winckelmann a comme objectif de revoir la pratique de l'écriture de l'histoire de l'art, mais aussi de guider les artistes qui lui sont contemporains¹⁰². À la manière de Petit au XIX^e siècle, Winckelmann valorise l'étude de l'art classique à des fins d'inspiration pour la création d'un art actuel. Il souhaite éviter sa simple répétition.

L'analogie que fait Upton entre les antiquaires et les pères fondateurs n'est pas innocente selon nous. En guide d'introduction à son texte *Outside the Academy*, publié en 1990, il rappelle que si aux États-Unis, la *Society of Architectural Historians* fête son cinquantième anniversaire, les études de l'architecture vernaculaire elles, ont déjà dépassé leur centième année d'existence. Mais encore, il poursuit en indiquant que leurs fondements intellectuels sont encore plus vieux d'un siècle¹⁰³.

Toujours en amorce à son texte, Upton rapporte les premières interventions pour la conservation d'objets aux États-Unis. En 1793, la *Massachusetts Historical Society* pose le premier geste de sauvegarde en faisant l'acquisition d'un fauteuil « In the antique fashion.¹⁰⁴ » L'intérêt des antiquaires américains passent du mobilier aux bâtiments vers 1850, alors que des érudits se mobilisent pour la protection de la maison Hasbrouck, une demeure de l'époque de colonisation où a séjourné George Washington¹⁰⁵. Upton croit que ces initiatives attirent l'attention sur l'objet mais ne démontrent pas un intérêt spécifique pour le vernaculaire¹⁰⁶. Cette prémisse qui sert d'introduction aux recherches des pères fondateurs implique selon nous, que de manière similaire à Winckelmann,

¹⁰¹ David Irwin (dir. comp.), *Winckelmann writings on art*. Londres. Phaidon Press. 1972. p. 53.

¹⁰² Donald Preziosi, « Art as History », *The Art of Art History : A Critical Anthology*, New York et Oxford, Oxford University Press. 1998, p. 22.

¹⁰³ Dell Upton, «Outside the Academy», p. 199.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 199

Upton pose Morgan, Mercer, Isham et Brown, du nombre des protagonistes de l'histoire de l'architecture américaine.

Malgré les spécificités de leurs interprétations, les démarches des pères fondateurs témoignent entre eux d'une certaine ressemblance méthodologique. Morgan, Mercer, Isham et Brown procèdent tous à des relevés sur le terrain. La documentation qu'ils rassemblent peut prendre la forme de dessins, croquis, mesures des objets qu'ils collectionnent et conservent. Cela, à la manière du Comte Caylus (1692-1765) que Schnapp identifie comme l'un des premiers antiquaires à avoir élaboré une méthodologie : « Le dessin fournit les principes, la comparaison donne le moyen de les appliquer, et cette habitude imprime de telle sorte dans l'esprit le goût d'une nation [...] Le goût d'un pays étant une fois établi, on n'a plus qu'à le suivre dans ses progrès ou dans ses altérations [...].¹⁰⁷ »

Cependant, les pères fondateurs ne se contentent pas de mesurer leurs objets à des traditions établies ou aux textes. À la recherche d'une tradition américaine, ils constituent une nouvelle documentation pour pallier au manque d'information historique. À cet égard, ils s'apparentent davantage à Winckelmann et voient en l'objet un symbole culturel à interpréter. Tel que l'énonce Schnapp : « Derrière le texte ou la tradition, l'antiquaire découvre l'objet qu'il peut classer et interpréter pour en faire une source historique : les vestiges du passé ne sont plus seulement des sémiophores mais des instruments de connaissances.¹⁰⁸ » Mais cette tradition n'est pas encore indépendante des codes européens puisque les pères fondateurs tentent d'explicitier leurs sujets en rapport à une esthétique anglaise. Cette relation présente dans les analyses de Isham et Brown lie les recherches sur l'architecture vernaculaire à l'Académie.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les villes américaines se développent et s'industrialisent, notamment les villes portuaires de la côte est. Des écoles d'architecture sont ouvertes. La première est établie au Massachusetts Institute of Technology (MIT) en 1865. Son programme d'études influence ensuite ceux des universités qui lui emboîtent le

¹⁰⁷ Caylus. « Avertissement », 1752, VII-VIII; cité dans, Schnapp. *La conquête du passé*, p. 241

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 318.

pas, telle que l'Université Columbia, en 1881¹⁰⁹. L'enseignement prodigué découle de celui de l'École Beaux-Arts de Paris. Les architectes sont formés pour être à la fois concepteur et historien : « The educational system borrowed from the Ecole des Beaux-Arts, the French national school for training the arts, dominated American training and produced an intellectual climate that encouraged or required architects to function as historians of their mediums.¹¹⁰ » D'ailleurs, l'instigateur du programme du MIT, William Robert Ware, écrit à l'époque que l'histoire est aussi fondamentale au corpus de l'apprenti que l'est le design et que le design s'apprend notamment par l'histoire¹¹¹.

Selon les historiens de l'architecture Keith N. Morgan et Richard Cheek, on dénombre près de 160 architectes-historiens aux États-Unis entre 1870 et 1940¹¹². Parmi eux se trouvent Isham et Brown et quelques décennies plus tard, l'architecte-historien Fiske Kimball. Isham et Brown par leurs recherches marquent un lien entre l'architecture vernaculaire et l'architecture contemporaine d'une manière similaire à celle de Petit qui a recommandé l'étude d'une architecture domestique vernaculaire afin de créer une architecture contemporaine. L'architecture coloniale devient pour Isham et Brown une source d'inspiration puisqu'elle est à la base d'une tradition américaine. Au contraire, Fiske Kimball marque près de trente années plus tard le clivage qui perdure entre l'architecture et le vernaculaire qu'il comprend comme une tradition archaïque.

2.2 Naissance d'une Histoire de l'architecture américaine : Fiske Kimball

Fiske Kimball (1882-1955) est formé comme architecte à l'Université Harvard, puis complète un doctorat en histoire de l'art à l'Université du Michigan¹¹³. Sa formation à la fois pratique et historique lui a permis à la fois d'enseigner l'architecture et l'histoire de l'art que d'écrire et de travailler à la conservation des bâtiments. Il a notamment agi en

¹⁰⁹ Keith N. Morgan et Richard Cheek, « 'History in the Service of Design : American Architect-Historians. 1870-1940 ». In Elisabeth Blair MacDougall (comp.), *The Architectural Historian in America*, p. 62-63.

¹¹⁰ Morgan et Cheek, « History in the Service of Design », p. 65.

¹¹¹ William Robert Ware. « An Outline of a Course of Architectural Instruction ». Boston, 1866, p. 19: cité dans *Ibid.*, p. 62-63.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

tant que directeur du Philadelphia Museum of Art, il a été architecte pour le comité consultatif d'architectes de la reconstruction de Williamsburg et a été membre de l'Advisory Board of National Parks, Historic Sites, Buildings and Monuments.

L'importance de Kimball pour Dell Upton se situe dans la dichotomie qu'il marque entre l'architecture vernaculaire et l'architecture, particulièrement dans son ouvrage de 1922, *Domestic Architecture of the American Colonies and of the Early Republic*. Upton souligne qu'à l'instar d'Isham et Brown, Kimball ne perçoit pas les différences entre les différentes demeures coloniales et les regroupe en un même ensemble. Il choisit 200 bâtiments dont il a authentifié la date de construction par des documents historiques : contrats, états de compte, relevés d'inscription, plans, des inventaires, des testaments ou des documents de créanciers¹¹⁴. Il réalise par la suite son étude à partir de photographies qu'il prend de l'extérieur des bâtiments et des documents historiques. Il regroupe les demeures en fonction des formes qu'il juge significatives, mais aussi selon une certaine hiérarchie des modes de constructions : *primitive shelters, frame houses, houses of masonry*¹¹⁵.

Contrairement à Isham et Brown, pour Kimball, cette architecture ne peut être la source de l'architecture américaine. De manière analogue à Morgan qui détermine trois stades d'évolution dans la culture d'une communauté, Kimball juge plutôt que l'architecture domestique paysanne est issue d'une tradition révolue basée sur la fonctionnalité du bâtiment. Il ne cherche pas à connaître le contexte de productions de ces maisons, ni à comprendre ceux pour qui elles furent construites puisqu'ils sont des paysans sans histoire (Anglo-American yeoman¹¹⁶) :

Thus Kimball's *Domestic Architecture* set the stage for subsequent works that conceived vernacular architecture as an anonymous backdrop, the medium of the

¹¹⁴ Selon Brickner, cette méthodologie provient des enseignements de Charles Langlois et Charles Seignobos dans l'ouvrage *Introduction to the Study of History*, que Kimball lut à Harvard; voir *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁵ Fiske Kimball et George Harold Edgell. *A History of Architecture*. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1972. 621 p.

¹¹⁶ Dell Upton. «Outside the Academy», p. 206.

common man and woman, against which to set the mutable and distinctive building of the prominent patron and the named architect.¹¹⁷

De l'avis de Kimball, l'architecture américaine passe au XVIII^e siècle d'une élaboration artisanale, répondant à un usage, à une conception savante, mue par une recherche esthétique : « It involved a transference of the emphasis from functional considerations to those of pure form. ¹¹⁸ »

Il reprend un point de vue amené en 1916, dans sa thèse de doctorat intitulée *Thomas Jefferson and the First Monument of the Classical Revival in America*¹¹⁹. Son argumentation tend ensuite à justifier l'importance de l'architecture néoclassique aux États-Unis. Pour Kimball, la vigueur du néoclassicisme aux États-Unis est liée à l'attachement de certains patriotes à la culture grecque antique. Il pose que les fondateurs de la République auraient voulu en faire un style national¹²⁰.

L'historienne de l'architecture Lauren Weiss Bricker indique que Kimball demeure fidèle à la méthodologie de sa thèse qui s'inspire de son éducation Beaux Arts. Il utilise les documents d'époque et les écrits historiques pour interpréter les styles, plutôt que de chercher à comprendre ses objets d'étude : « [...] as his 'counsiously old-fashioned' study of writen and graphic documents to establish 'the sequence of events and identify the personalities individually concerned.'¹²¹ » Cette conception de l'écriture de l'histoire ne s'éloigne pas de la tradition et s'apparente à celle des antiquaires.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹¹⁹ L'œuvre de Jefferson fait l'objet de nombreuses études et il ne nous appartient pas de la commenter ici, mais nous ne pouvons passer sous silence qu'il fut un ardent détracteur de l'architecture coloniale et qu'il écrira, en parlant des bâtiments de Williamsburg, qu'ils ne sont qu'une « [...] shapeless pile of bricks » et à propos de la Virginie « [the] genius of architecture has spread its malediction on this land. »; Thomas Jefferson, « Notes on the State of Virginia », 1785, cité dans, David P. Handlin, *American Architecture*, 2^e éd., New York, Thames and Hudson, coll. « World of Art », 2004, p. 37.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 145-146, 215.

¹²¹ Lauren Weiss Brickner, « The Writings of Fiske Kimball : A Synthesis of Architectural History and Practice », in *The Architectural Historian in America: Center For Advances Study in the Visual Arts, Symposium Papers XIX*, Elisabeth Blair MacDougall (comp.), Washington D.C.: National Gallery of Art, 1990, p. 215

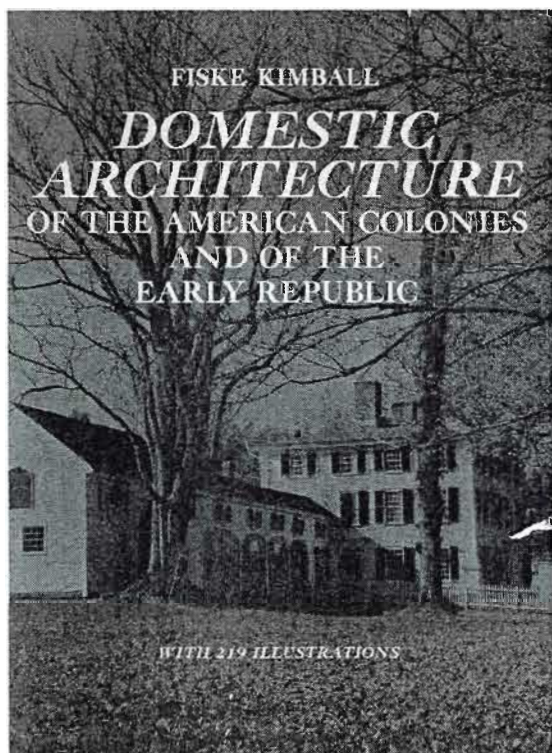


Figure 2. 4 Couverture de l'ouvrage de Fiske Kimball. Kimball, Fiske. *Domestic Architecture of the American Colonies and of the Early Republic*, 2e éd. rev. et augm. New York : Dover Publications inc., 1966, 314 p

Nous partageons l'avis de Dell Upton selon lequel Kimball contribue à distinguer l'architecture et le vernaculaire, une opposition qui persiste toujours chez bien des auteurs. Cependant, nous remarquons qu'Upton et Kimball n'utilisent pas le mot vernaculaire pour identifier les mêmes objets. Pour Upton, sont de l'architecture vernaculaire les bâtiments rustiques, ceux construits par des paysans ou les habitations appréciées pour leur fonctionnalité qu'étudie Kimball. Pourtant dans l'introduction à *Domestic Architecture*, ce dernier pose le vernaculaire comme un style de l'époque de Anne et Goerge en Angleterre¹²². Quatre années auparavant, dans le chapitre sur l'architecture moderne de l'ouvrage *A History of Architecture* (1918), Kimball décrit le style Queen Anne en ces termes : « This took its suggestion from the vernacular, half-classic English domestic architecture of the late seventeenth and early centuries, but

¹²² *Ibid.*, p. xviii.

sought a free adaptation to practical requirements and left considerable liberty to the personality of the individual architect.¹²³ » Sa définition du Queen Anne n'est pas sans rappeler celle du Révérend Petit.

Il existe donc une différence notable entre l'idée que se fait Kimball du vernaculaire et l'interprétation qu'en fait Upton à partir de *Domestic Architecture*. Nous comprenons par ailleurs que Kimball s'intéresse à une histoire de l'architecture monumentale fondée sur les styles et la tradition de l'histoire de l'architecture européenne. Tout comme Isham et Brown, son exploration vise à illustrer l'influence des styles architecturaux européens et distinguer la production américaine en l'inscrivant au sein d'une Histoire de l'architecture occidentale. Certains auteurs le reconnaissent d'ailleurs comme l'une des figures les plus importantes dans la constitution de l'histoire de l'architecture américaine¹²⁴. D'après nos recherches, il est avant tout l'un des premiers auteurs américains qui utilisent le mot vernaculaire pour distinguer un genre d'architecture.

Pour ces deux raisons, nous croyons que ses textes ont influencé la signification du vernaculaire chez les auteurs qui suivent. Cela explique en partie selon nous que ceux qui ont persisté à étudier l'architecture vernaculaire comme étant un témoin d'une tradition culturelle, ne sont ni historiens de l'art ni architecte. Ce sont leurs recherches qu'Upton présente dans sa généalogie de l'étude du vernaculaire américain à la suite des pères fondateurs et de Fiske Kimball.

2.3 L'intégration du vernaculaire aux disciplines concernées par la culture matérielle

Motivés par une vision de l'histoire stylistique de l'architecture conforme à celle de Kimball, les historiens américains délaissent majoritairement le vernaculaire qui est récupéré par des chercheurs d'autres disciplines. La contribution des pères fondateurs

¹²³ Kimball et Edgell. *A History of Architecture*. p. 490.

¹²⁴ Watkin. *The Rise of Architectural History*. p. 37-38.

n'est cependant pas écartée puisque les textes de Morgan sont des références importantes dans l'étude de la culture matérielle¹²⁵.

Les recherches sur la culture matérielle débutent au XIX^e siècle lorsque l'objet suscite de l'intérêt dans la compréhension de la transmission d'une culture. Nous l'expliquions plus tôt en parlant des antiquaires, il s'agit aussi de l'époque où apparaît l'archéologie. Les collections d'artefacts sont alors exposées, notamment dans les universités. Ils témoignent de la culture de civilisations passées ou considérées comme en voie de disparition, telles que les traditions *folk*¹²⁶. Au début du XX^e siècle, les anthropologues, les ethnographes et les géographes s'intéressent aux objets de la culture matérielle.

Aux États-Unis, les chercheurs introduisent le corpus bâti de manière à révéler de nouvelles facettes de l'histoire américaine, que ce soit la distribution géographique de certaines communautés, la transmission de modes de construction ou d'autres acquis culturels. Il s'agit pour nous de clore ce chapitre en illustrant de quelle manière l'architecture vernaculaire fut récupérée pour dans l'interprétation de collectivités anciennes.

Le nombre de chercheurs sur l'architecture vernaculaire se multiplie rapidement à partir des années 1960. Les résultats de leurs analyses et leurs méthodologies sont en retour enseignées dans les universités et tout aussi rapidement repris par des étudiants. C'est ainsi notamment que le modèle développé par Fred Kniffen est adapté par l'un de ses élèves, Henry Glassie, qui lui-même dirige Dell Upton dans ses études doctorales. Ces explorations et celles d'un autre chercheur, Amos Rapoport, nous mènent dans le temps de la période de l'après-guerre -delà de l'année 2000.

2.3.1 L'analyse géographique historique de l'architecture *folk* par Fred Kniffen

Fred Kniffen (1900-1993) obtient son premier diplôme universitaire en géologie de l'Université du Michigan, puis poursuit des études à l'Université de Californie à Los

¹²⁵ Victor Buchli (comp.), « Introduction ». *The Material Culture Reader*, Oxford et New York, Berg, 2002. p. 6.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 7.

Angeles (UCLA) en géographie culturelle avec Carl Sauer. Il retourne en Louisiane avec en plus de l'expérience en archéologie qu'il a acquise, selon Upton, en travaillant comme assistant d'Alfred L. Kroeber à UCLA.

Upton reconnaît Kniffen pour ses études sur l'évolution des formes architecturales au fil de la migration des Américains vers l'ouest du pays, qui est le propos de son texte « Folk Housing : Key to Diffusion », paru en 1965. Il parvient à démontrer sommairement la corrélation entre la diffusion des formes et celle de la culture. Il établit que les gens vont se déplacer en conservant les traits culturels acquis à leur point de départ. Il nomme ces points d'ancrage *cultural hearths*. Kniffen en dénombre trois avant 1850 aux États-Unis : l'est de la Nouvelle-Angleterre, le sud-est de la Pennsylvanie et la région de Chesapeake Tidewater et les basses terres de Caroline¹²⁷.

Afin de parvenir à ces conclusions, Kniffen effectue sur quatre années le recensement des bâtiments domestiques ruraux construits avant 1850 sur le territoire compris entre le golfe du Mexique et les Grands Lacs, l'Atlantique et le Mississippi. Après un premier repérage, il ne conserve pour son étude que les demeures paraissant témoigner d'un changement du point de vue de la volumétrie. Il désire, par ses démarches, colliger le plus possible d'information sur des structures qu'il croit menacées de démolition. Aussi il n'effectue pas un inventaire systématique, mais plutôt se concentre sur les bâtiments qui n'ont pas déjà été documentés¹²⁸.

Il essaie de comprendre chaque addition faite au plan et sa fonction précise, mais ne s'attarde pas à leurs caractéristiques formelles. Il documente les constructions en effectuant des croquis de l'extérieur des bâtiments qu'il joint à des photographies. Il note les modes de constructions et les matériaux utilisés en plus de porter une attention particulière à l'implantation : la manière dont les bâtiments occupent l'espace, leur disposition par rapport à leur contexte topographique ou leur environnement construit.

Lorsque les bâtiments sont répartis en types, il les cartographie. Il inscrit sur la même carte différentes particularités culturelles, telles que le dialecte ou langue du pays

¹²⁷ Fred Kniffen, « Folk Housing : Key to Diffusion ». In Upton et Vlach. *Common Place*, p. 3.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 6.

d'origine des colons ou leur religion. Il met ensuite en relation l'implantation des bâtiments et leur contexte socioéconomique¹²⁹. Kniffen tente de démontrer ce que plusieurs chercheurs prennent pour acquis selon lui, c'est-à-dire, que l'architecture *folk* est issue d'une culture complexe.

Tout comme les pères fondateurs, Kniffen n'utilise pas le terme *vernaculaire*. Plutôt, il utilise l'expression *folk housing* pour parler à la fois de l'habitat rural que des dépendances de ferme: "[...] folk housing of the different categories into which it falls: human habitations, barns, and the whole variety of other outbuildings, even more specifically in this present discourse on houses and barns."¹³⁰

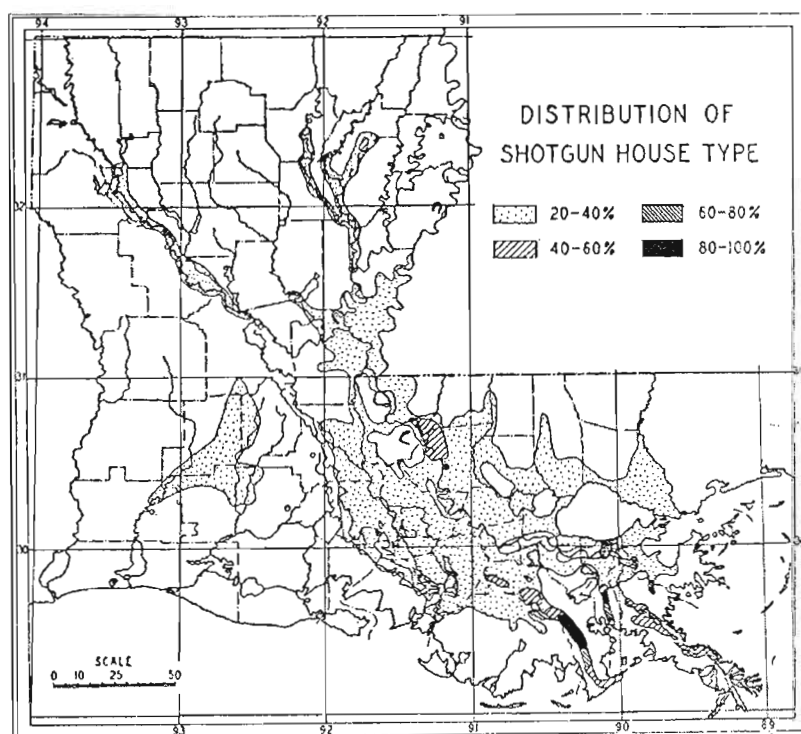


Figure 2. 5 Carte illustrant la distribution de maisons de type *shotgun* dans la région inventoriée par F.Kniffen. Tirée de : Dell Thayer Upton, « Outside the Academy ». In Elisabeth Blair MacDougall (comp). *The Architectural Historian in America*, Washington D.C.: National Gallery of Art, 1990, p. 199-213.

¹²⁹ Par exemple, il indique un lien entre la facilité des habitants des prairies à pratiquer l'agriculture, la richesse de leurs terres et la grosseur ou la forme de leurs maisons ainsi que la présence d'annexes ou de bâtiments de fermes.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 4.

Kniffen est d'avis que sa démarche le distingue de celle de l'architecte, qui s'intéresse uniquement à une histoire des styles ou une histoire des monuments. Pour lui le mode de construction et la fonction du bâtiment renseignent davantage sur la tradition culturelle que son ornementation ou son esthétisme : « It rather focuses on the architectural «period» represented by the more-pretentious structure as reflected in a superficial treatment that may disguise a single old and fundamental form as severally Georgian, Federal, even Greek Revival and Gothic.¹³¹ » Il ne s'arrête pas à étudier les bâtiments individuellement. Il les prend plutôt comme un ensemble au sein duquel il observe les variations. L'importance de l'objet et de l'individu se trouve évacuée au profit de comportements généraux. Les travaux de Kniffen concourent à le distinguer de Kimball et de Isham et Brown, bien qu'il partage avec eux certaines similitudes en ce qui concerne le travail de terrain. Contrairement à ces trois chercheurs, Kniffen ne base pas son interprétation sur l'histoire de l'architecture, mais plutôt sur des données géographiques ou socioéconomiques.

Upton est d'avis que ceux qui adhèrent aux théories de Kniffen voient l'architecture vernaculaire comme un phénomène de masse. Mais surtout, Upton y voit se perpétuer la scission imposée par Kimball. Il craint que par de telles études soient regroupés des bâtiments d'horizons et de périodes variés et que les facteurs culturels liés à la performance individuelle dans la conception d'une construction soient négligés. Comme pour les paysans de Kimball, l'histoire des habitants et utilisateurs des bâtiments à l'étude paraît n'être d'aucun intérêt : « In their use of historic-geographic method, geographers and folklorists explicitly accepted the vernacular-academic dichotomy that Kimball had suggested. As a mass phenomenon, vernacular buildings could be studied en masse [...] they treated plan and structure as diagnostic of change at the level of entire populations.¹³² » L'importance pour Kniffen est de comprendre la relation de l'homme avec son environnement : « Universal in time and space as a functioning structure, the occupance patterns sums up better than anything else the nature of man's rapport with earth.¹³³ »

¹³¹ *Ibid.*, p. 7.

¹³² Upton, «Outside the Academy », p. 206.

¹³³ Kniffen, «Folk Housing: Key to Diffusion ». In Upton et Vlach, *Common Place*, p. 6.

Si, les conclusions des explorations de Kniffen nous apparaissent générale la typologie qu'il établit est reprise par d'autres chercheurs, tel que Henry Glassie qui développe notamment l'étude d'un type précis de maison, la *I-House*.

2.3.2 Henry Glassie, le vernaculaire comme sujet inconnu des codes traditionnels

Henry Glassie, né en 1941, termine des études anglaises et en anthropologie puis complète sa maîtrise en *Folk Culture* à l'université de l'État de New York avant de rejoindre Kniffen à l'Université de Pennsylvanie, où il fait son doctorat en *Folklore*. Il enseigne le folklore et les études américaines (*American Studies*) dans plusieurs universités américaines. Il s'est vu octroyer le *Guggenheim Fellowship* qui lui a permis d'aller étudier le folklore en Irlande, en Inde et en Turquie. Il demeure actuellement professeur à l'Indiana University de Bloomington et publiait jusqu'à tout dernièrement ses réflexions sur l'architecture vernaculaire et la culture matérielle¹³⁴.

Selon Upton, avec la publication en 1969 de sa thèse intitulée *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*, Glassie marque l'entrée des folkloristes dans l'étude de l'architecture vernaculaire. Son texte le plus marquant est toutefois celui qu'il publie dans la revue *Winterthur Portfolio* en 1972, *Eighteenth-Century Cultural Process in Delaware Valley Folk Building*¹³⁵.

Tout comme son directeur, Fred Kniffen, Glassie procède à un inventaire de bâtiments en milieux urbains et ruraux afin d'établir une typologie. Dans un premier temps, il observe l'apparition ou la disparition des types ainsi que leur distribution sur le territoire. Puis, en comparant les éléments constitutifs d'un ensemble, il identifie les modifications apportées à leur plan ou à leur volumétrie. Ses écrits de 1972 se concentrent sur les transformations que subit la *I-House* au XVIII^e siècle dans la vallée du Delaware.

¹³⁴ Henry Glassie. *Material Culture*. Bloomington (Ind.). Indiana University Press, 1999. 413 p; Henry Glassie, *Vernacular Architecture*. Bloomington (Ind.). Indiana University Press. 2000. 197 p.

¹³⁵ Henry Glassie. « Eighteenth-Century Cultural Process in Delaware Valley Folk Building ». In Upton et Vlach. *Common Place*. p. 394-425.

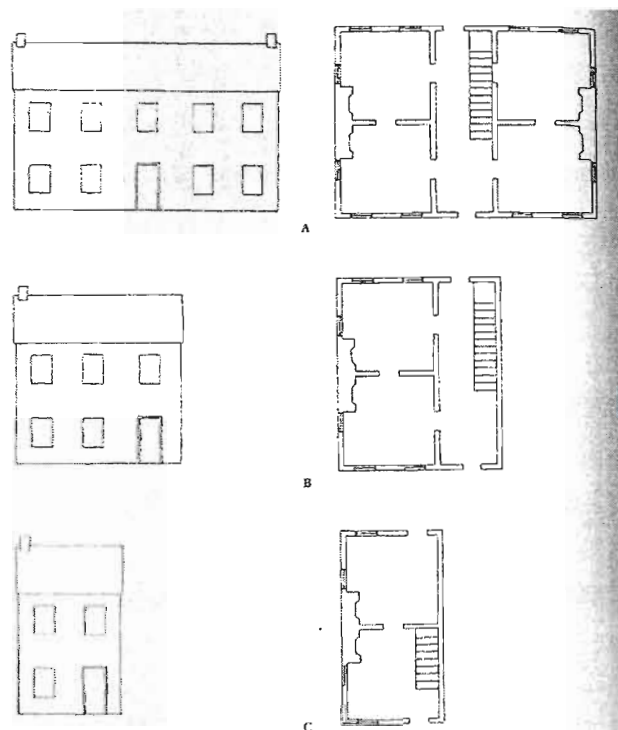


Figure 2. 6 Dessins de différents modèles de la *I-House*. Tirée de : Henry Glassie, « Eighteenth-Century Cultural Process in Delaware Valley Folk Building », In Dell Thayer Upton et John Michael Vlach, *Common Places*, Athens (Ge): University of Georgia Press, 1986, p. 405.



Figure 2. 7 Photographique de la rue principale de la ville de Dover dans le comté de York en Pennsylvanie. Tirée de : Henry Glassie, « Eighteenth-Century Cultural Process in Delaware Valley Folk Building », In Dell Thayer Upton et John Michael Vlach, (dir. publ.). *Common Places*, Athens (Ge): University of Georgia Press, 1986, p. 405.

Glassie relève le choix des matériaux, la présence de cheminées, la composition et compare l'organisation interne de la maison à son organisation externe. C'est dans l'articulation de ces éléments qu'il dit reconnaître l'expression individuelle de l'artisan.

En 1975, Glassie systématise sa méthode d'analyse en recourant à des théories de la communication afin d'articuler une grammaire structurale du bâtiment. Il intègre les concepts de compétence et de performance utilisés en linguistique à son interprétation. La compétence est liée à la grammaire formelle, donc traduit les transformations formelles en un système qui illustre les différentes phases dans l'évolution d'un type. La performance a plutôt trait aux caractéristiques culturelles ou, émotives qui guident le choix de formes, elles traduisent « [...] the cultural history of Virginia Building.¹³⁶ »

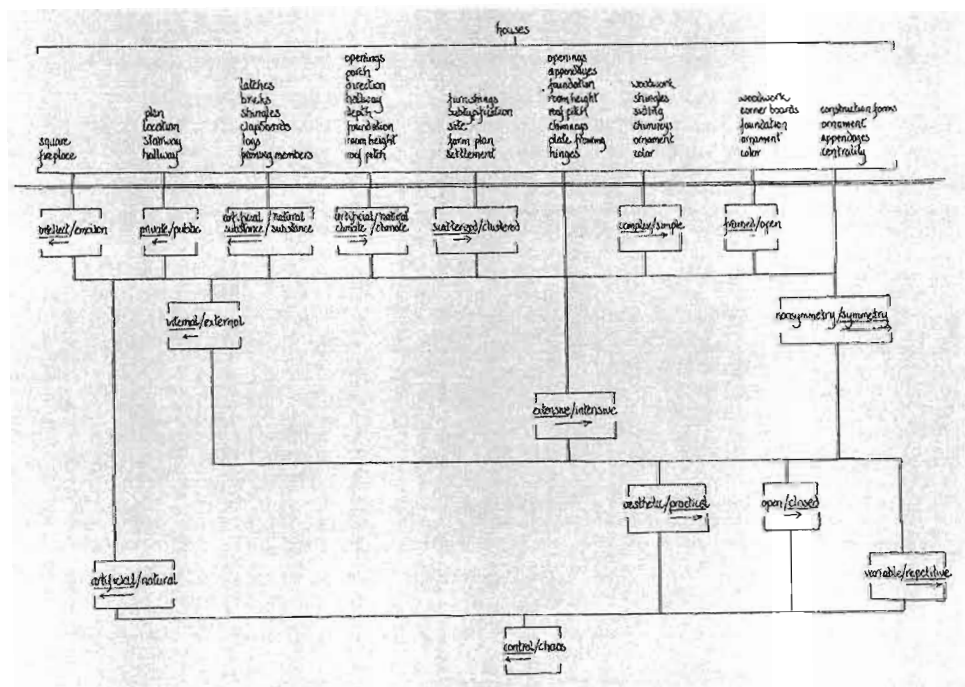


Figure 2. 8 Graphique de H. Glassie témoignant de la performance architecturale en Virginie centrale. Les éléments architecturaux répétitifs sont indiqués sur la première ligne tandis qu'en dessous sont répertoriés les facteurs pouvant influencer le choix et la conception. Tiré de : Henry Glassie, *Folk Housing in Middle Virginia*, Knoxville, 1975, fig. 76; reproduite dans, Dell Thayer Upton, « Outside the Academy ». In Elisabeth Blair MacDougall (comp), *The Architectural Historian in America*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1990, p. 209.

¹³⁶ Upton, «Outside the Academy », p. 207.

L'intérêt de voir l'architecture comme un système similaire à celui de la langue, ne peut être dégagé selon nous, du contexte de l'époque où Glassie fait ses études. D'abord parce qu'il a lui-même entrepris ses études universitaires en anglais dans les années 1960 et qu'alors, circulent dans les cercles littéraires américains, les idées du poststructuralisme ainsi que celles du philosophe et sémioticien Charles Sanders Peirce¹³⁷. Mais sa perception de la performance architecturale ne renvoie pas tant à Peirce qui se pose contre tout déterminisme. Plutôt le modèle de Glassie renvoie aux théories des structuralistes, tel que Ferdinand de Saussure, qui croient que la connaissance des signes est partagée par tous. Ainsi pour Glassie, les formes architecturales sont communes à chacun, mais les bâtiments peuvent être distingués par la performance des bâtisseurs.

Alors qu'il bâtit sa demeure, le concepteur effectue un choix parmi les formes connues. Son choix respecte la fonction ou la culture qu'il observe et le matériau dont il dispose. Glassie suppose que l'ornementation du bâtiment est déterminée suite à la conception et dès lors n'est pas significative dans l'analyse. Ce sont les formes de bases qui l'intéresse parce qu'elles varient rarement et renvoient directement à une tradition. La constance des choix est vue par Glassie comme étant un facteur de réconfort pour le concepteur et l'utilisateur. La tradition réconforte ainsi elle est perpétuée. D'après lui, les formes ne changent que lorsque le programme du bâtiment doit être ajusté aux pratiques :

The forms lay in the minds of their makers until some problem caused them to be drawn out. When drawn out, the forms were defined by some material, stone, log or brick frame filled or sided. Then, the form might have been decoratively encrusted, and it might have had other, distinct forms added onto it. Forms are types – plans for production – and buildings are examples of types or composite types.¹³⁸

Toujours en lien avec la tradition, Glassie relève une différence entre le traitement de l'intérieur et celui de l'extérieur d'une maison. Ses études tendent à démontrer que, bien que l'apparence d'un édifice puisse être adaptée afin qu'il s'intègre mieux à son milieu, l'organisation interne n'est modifiée que très lentement. L'espace de vie afférent à l'intimité des habitants demeure assez stable. C'est avant tout cette tradition et ses

¹³⁷ L'avènement de la télévision et la popularité des différents médias entraînent aussi l'écriture de théories sur les communications de masse d'où la référence directe à la grammaire de Noam Chomsky.

¹³⁸ *Ibid.*

variations qu'il tente de comprendre en explorant l'architecture par ses plans. Selon nous, c'est pour son modèle, mais aussi pour cet aspect de sa recherche que Glassie se distingue des auteurs précédents. Tel que l'explique Dell Upton concevoir ainsi l'architecture déplace son importance de l'extérieur vers l'intérieur:

Once we see buildings as Glassie does – as the products of desire and emotion – we are then ready to understand houses from the inside out rather than from the outside in. We can then pursue the design process from the moment that a house is an idea in the mind to the moment when it is a building on the ground. But first one must understand that material expression is but a mask for mind.¹³⁹

Dans ses premiers textes, Glassie n'emploie pas le terme vernaculaire et lui préfère le mot *folk* qui renvoie pour lui à la tradition. Il explique d'ailleurs que l'objet *folk* est produit selon des croyances anciennes et n'entretient aucun lien avec les styles ou les idées véhiculées par la culture de masse¹⁴⁰. Glassie s'oppose à la modernité architecturale parce qu'il y voit une perte, autant sur le plan de la conception que de la construction. Il écrit en 1972 : « Today, the average person is a consumer; in the eighteenth century he was a maker.¹⁴¹ »

Il maintient un point de vue constant dans ses écrits plus récents, toutefois il utilisera le mot vernaculaire. En 1999, il publie l'ouvrage *Material Culture*¹⁴² dans lequel un chapitre traite de l'architecture vernaculaire. L'année suivante, il extrait son chapitre, qu'il revoit et augmente pour en faire un livre à part entière simplement intitulé *Vernacular Architecture*¹⁴³.

Vernacular Architecture est avant tout le récit illustré de souvenirs des visites de Glassie dans des bâtiments divers, situés un peu partout sur la planète. Le trait commun de ces lieux est qu'ils témoignent de pratiques de construction traditionnelles selon la culture à

¹³⁹ Glassie. « Eighteenth-Century Cultural Process in Delaware Valley Folk Building », In Upton et Vlach. *Common Place*. p. 394.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 397.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 395.

¹⁴² Glassie. *Material Culture*, 413 p.

¹⁴³ Glassie. *Vernacular Architecture*. 197 p.

laquelle ils appartiennent. S'ils ne sont pas tous en milieu rural, ils n'en demeurent pas moins dans des agglomérations villageoises traditionnelles.

D'après Glassie, l'architecture vernaculaire et l'architecture folk ne peuvent être que traditionnelles, domestiques et rurales (sinon faire partie de noyaux villageois). Elles entretiennent un lien très étroit avec la tradition et la diffusion de la culture. Il partage l'avis de Kniffen voulant qu'il ne puisse y avoir d'architecture vernaculaire ou folk après l'industrialisation. Il ajoute cependant cette distinction : le vernaculaire n'est pas un synonyme de folk puisqu'il englobe tout édifice qui n'a pas déjà été étudié ou que l'histoire de l'architecture a délaissé. En quelque sorte, si nous poursuivons l'idée de Glassie, lorsque le vernaculaire intègre l'histoire de l'architecture, il perd son sens.

Entre Glassie, Kniffen et Kimball, nous avons vu le corpus de l'architecture vernaculaire s'étendre des maisons de paysans, aux constructions rurales, puis aux maisons traditionnelles. Ces bâtiments variés sont implantés dans des milieux tout aussi différents et correspondent à différents contextes de constructions. Ces textes publiés du début du siècle à nos jours témoignent selon nous des opinions diverses qui persistent à notre époque sur ce qu'est l'architecture vernaculaire. Le prochain auteur que nous abordons, a tenté d'élucider cette problématique.



Figure 2. 9 Photographie non datée sous laquelle nous pouvons lire « Early Modern House », Essex, Angleterre. Tirée de : Henry Glassie, *Vernacular Architecture*. Bloomington (Ind.). Indiana University Press, 2000. p. 53.

2.3.3 Amos Rapoport, pour une méthodologie de la performance culturelle

Amos Rapoport naît en Pologne en 1929. Il étudie l'urbanisme au baccalauréat et au doctorat à l'Université de Melbourne et complète une maîtrise en architecture à l'Université Rice au Texas. Il s'est spécialisé dans l'étude de la *culture matérielle*, plus précisément, des bâtiments domestiques qu'il examine selon des théories issues de l'anthropologie et de l'ethnographie. Outre son travail en tant que chercheur dans différentes universités, il travailla comme consultant en architecture et design, notamment pour le *Reports on Housing to World Bank* (1980), pour le *Israel Ministry of Housing* et il agit, depuis 2003, comme conseiller au *Urban Research and Training Consultancy Ltd.*, Royaume-Uni. Il est actuellement affilié à l'Université du Wisconsin, où il a fondé le département de *Environnement-Behavior*.

Amos Rapoport s'intéresse à l'architecture domestique dans le but de comprendre la relation de l'homme à son milieu et en cela rejoint Fred Kniffen. Tous deux postulent, qu'effectivement, la demeure est un objet d'étude privilégié puisqu'elle constitue un genre qui persiste naturellement dans l'histoire et qu'elle démontre une immense flexibilité¹⁴⁴.

Upton l'introduit en indiquant qu'il se porte contre tout modèle déterministe et emploie ses recherches à prouver le rôle fondamental de la culture dans la construction et la résolution des différents problèmes posés par la fonction ou l'environnement¹⁴⁵. Le texte *Pour une anthropologie de la maison*, paru en 1972, cherche à distinguer comment ces forces agissent sur la conception d'un domicile.

Plutôt que de choisir une région et effectuer un inventaire, Rapoport jette d'abord un regard sur toutes les demeures qu'il répartit selon la tradition populaire, la haute tradition ou la tradition primitive¹⁴⁶. Il comprend la tradition comme un modèle mouvant en

¹⁴⁴ D'après Rapoport, les bâtiments dont le programme sort de l'*ordinaire* vont donner lieu à des solutions constructives tout aussi extraordinaires. Pour démontrer cette proposition, il explique que c'est d'ailleurs pourquoi les bâtiments monumentaux, les lieux de culte et autres bâtiments à caractère sacré ou desquels émane un sentiment religieux, sont conçus avec les meilleurs moyens et les meilleurs matériaux disponibles: voir. Amos Rapoport. *Pour une anthropologie de la maison*. Trad. de l'anglais par Anne M. Meistersheim et Maurin Schlumberger. Coll. « Aspects de l'urbanisme ». Paris : Dunod. 1972, p. 15.

¹⁴⁵ Dell Upton. «Outside the Academy ». p. 207.

¹⁴⁶ Rapoport. *Pour une anthropologie de la maison*, p. 3.

constante mutation et non pas à la manière de Glassie, telle qu'une époque définie et dépassée. Les bâtiments issus de la tradition populaire, qu'il appelle aussi indigène, constituent d'après lui l'expression *directe* et *non consciente* des désirs et ne sont pas réalisés par des intervenants spécialisés. Le groupe indigène peut se trouver à proximité de la haute tradition et partager avec elle certaines pratiques. Cependant la haute tradition renvoie à la production d'architectes ou spécialistes. Elle est plutôt monumentale. Au contraire, les bâtiments de la tradition *primitive* sont les constructions indigènes de communautés récluses dont les moyens techniques sont limités.

Il serait faux d'affirmer que la différence entre ces groupes ne réside que dans les moyens techniques dont ils disposent. Les moyens de poser une action ne n'expliquent pas pour lui ni la méthode, ni la raison qui motive les actions. C'est pourquoi Rapoport est d'avis qu'un bâtiment est avant tout déterminé par le « [...] processus suivant lequel un bâtiment indigène est conçu (ou « dessiné ») et construit.¹⁴⁷ » La différence entre les groupes se situe selon lui selon les facteurs naturels — le climat, la géographie — ou sociaux — les rites, l'organisation sociale - qui régissent les choix dans la construction d'un habitat.

La recherche de Rapoport ne suit ni un modèle évolutif, ni chronologique. Il part plutôt d'un genre de construction pour aller vers les déterminations spécifiques qui régissent sa construction. Il se distingue des géographes qui cherchent à comprendre les modèles de distribution et les architectes-historiens qui étudient l'objet en le confrontant à l'histoire de l'architecture. Sa méthode demeure exploratoire et l'amène réfléchir sur les modalités de son investigation. Aussi Rapoport se penche sur l'utilisation qui est faite du vocabulaire.

Rapoport n'utilise pas le mot vernaculaire dans l'ouvrage *House Form and Culture*. Toutefois il choisit le terme *indigène* pour son lien étymologique au mot *vernaculaire* :

Le dictionnaire définit popular comme appartenant à, ou issu du peuple par opposition à l'élite. Vernacular est défini par : indigène, utilisé par les habitants;

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

anonymous par : d'un auteur inconnu; folk par : les masses populaires peu cultivées, et par : issu de, ou largement utilisé par le peuple.¹⁴⁸

C'est dans ses textes des années 1990 qu'il reconnaît l'incompréhension qui règne autour du terme vernaculaire et désire le définir et constituer une méthode qui puisse aider à son étude. Il évalue que seulement 5 % des constructions dans le monde sont le fruit du travail des architectes et il espère que son exploration permette à l'ensemble des bâtiments d'intégrer l'histoire de l'architecture¹⁴⁹. Se faisant, il passe « d'architecture vernaculaire » à « design vernaculaire » puisqu'il pose que tout environnement est conçu par l'Homme et peut être inclus dans l'étude du vernaculaire¹⁵⁰.

Il est d'avis que la signification du mot vernaculaire à la fin des années 1980 est tellement complexe et variée, qu'elle ne fait plus de sens. Un constat auquel nous sommes aussi arrivé suite aux conférences du CIAV en 2002. En comparant différents textes, Rapoport démontre que le mot vernaculaire n'est pas lié à aucune caractéristique précise mais est déterminé en relation avec ce qu'il n'est pas : pas spécialisé, pas conscient, pas de la haute architecture, pas même Australien¹⁵¹. Il ne dégage qu'une caractéristique constante : son appartenance à un lieu précis ou à ce qui est régional. Une valeur qui se traduit aussi dans les définitions des dictionnaires que nous avons étudiées.

Puisqu'il ne peut concevoir que la définition de vernaculaire ne s'appuie uniquement sur une opposition binaire, c'est-à-dire qu'il soit uniquement caractérisé par ce qu'il n'est pas en opposition à l'objet qui n'est pas vernaculaire, il essaie de constituer une taxonomie¹⁵². Similaire à la typologie de l'archéologie, la taxonomie provient des sciences

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 3

¹⁵⁰ En 1881. William Morris définit l'architecture de manière analogue : « L'architecture signifie la prise en considération de tout l'environnement physique qui entoure la vie humaine : nous ne pouvons pas nous y soustraire, tant que nous faisons partie de la civilisation, car l'architecture est l'ensemble des modifications et des variations introduites sur la surface terrestre pour répondre aux nécessités humaines, à la seule exception du désir proprement dit. » William Morris, « The Prospects of Architecture in Civilization ». In *On art and Socialism*. Londres, 1947, p. 245, cité dans Leonardo Benevolo. « Préface ». *La révolution industrielle*. Tome I de *Histoire de l'architecture moderne*. Paris, Dunod, 1998. s.p.

¹⁵¹ Rapoport, *Pour une anthropologie de la maison*, p. 3.

¹⁵² Amos Rapoport. « Defining Vernacular Design ». In Mete Turan. (dir. publ.). *Vernacular Architecture : Paradigms of Environmental Response*, coll. « Ethnoscape ». vol. 4. Aldershot (Angl.). Avebury, 1990. p. 68.

naturelles¹⁵³. En élaborant un tel modèle, Rapoport espère fournir des pistes à l'interprétation tout comme la typologie guide l'archéologue.

La taxinomie est un système basé sur deux ensembles de variables. Le premier ensemble concerne l'objet d'étude pris individuellement. Dans le cas qui nous intéresse, Rapoport les définit comme étant les variables fixes, soient les attributs de l'objet vernaculaire. Le second ensemble semi fixes regroupe les variables liées aux comportements humains qui caractérisent l'ensemble de tous les objets. Bien que la taxinomie se veuille la plus précise possible, elle doit toujours permettre l'ajout de nouvelles caractéristiques ou de nouveaux objets au sein de son système. Elle doit respecter trois règles : aucun objet ne peut « [...] se loger en même temps dans plusieurs classes, qu'aucune de celles-ci soit vide et, enfin, que tous les individus puissent y trouver une place.¹⁵⁴ » Rapoport illustre ce système idéal d'une manière qui évoque les vases communicants.

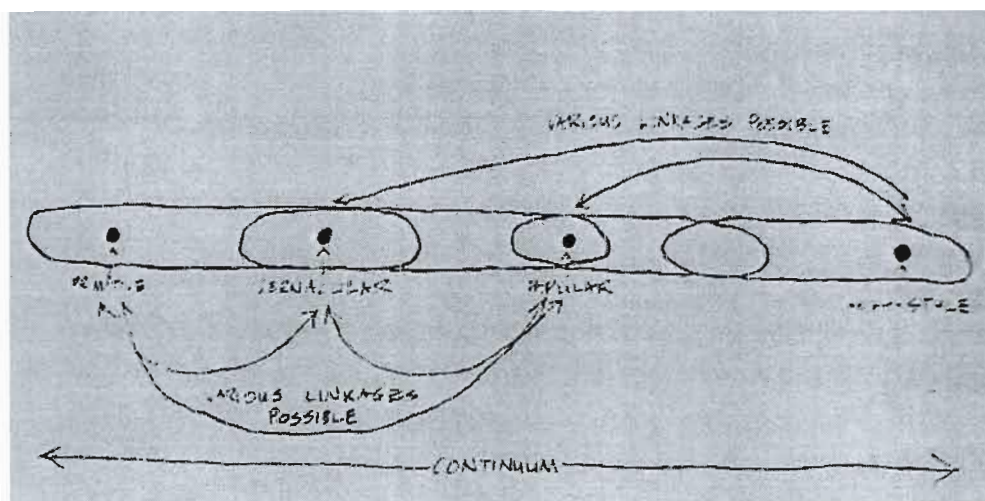


Figure 2. 10 Croquis illustrant le continuum des types en architecture proposés par Rapoport. Chacun demeure distinct tout en admettant le partage de certaines caractéristiques. Tiré de : Amos Rapoport. « Defining Vernacular Design ». In Mete Turan (dir. publ.). *Vernacular Architecture*. Aldershot (Angl.). Avebury. 1990, p. 76.

¹⁵³ François Dagognet. « Taxinomie ». In *Encyclopaedia Universalis*. *Encyclopaedia Universalis* Corpus. t. 22. Paris. Encyclopaedia Universalis. 2002. p. 163-165.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 164.

Par l'élaboration d'une telle approche, Rapoport sait qu'il ne réussira pas à couvrir l'ensemble des possibilités qui permettraient d'identifier le design vernaculaire. D'ailleurs, il critique lui-même sa méthode après l'avoir éprouvé avec un groupe d'étudiant¹⁵⁵. Seulement, il espère que sa démarche inspire les chercheurs à laisser tomber l'opposition binaire qui subsiste dans l'histoire de l'architecture et définir une méthode d'étude valide.

Dans sa critique de l'application de sa taxinomie, l'auteur indique que le corpus qui s'est révélé le plus ardu à caractériser, est celui des environnements qu'il appelle *populaires* : « [...] 'popular' – suburban dwellings, roadside strips and their component element and the like.¹⁵⁶ » Des objets que nous reconnaissons comme étant liés à la modernité.

Rapoport partage l'avis de Glassie à l'effet que l'architecture peut communiquer un message sur son concepteur et son utilisateur. Cependant, il ajoute que la communication nécessite le partage d'un code : « Pour communiquer, il faut être prêt à apprendre et à utiliser le langage – ce qui implique d'accepter l'autorité, la confiance et un vocabulaire commun.¹⁵⁷ » Rapoport rejoint aussi la position de l'archéologue Alain Schnapp, selon qui la tradition agit comme un code permettant la communication ou la diffusion entre les membres d'une communauté. Néanmoins il pose que lorsque la tradition disparaît dans une communauté lui seront suppléées des règles. Ces règles sont dégagées de codes différents et ne sont pas équivalentes socialement aux valeurs culturelles régissant la tradition.

Si l'architecture populaire est difficile à définir c'est selon lui parce que la modernité a stimulé la coupure avec la tradition architecturale en raison de trois facteurs : le nombre de plus en plus grand de types d'édifices et leur complexité, la perte d'un système de valeurs commun d'où la substitution d'un « ordre technique à un ordre moral » et la valorisation de l'originalité et de l'innovation dans la conception de bâtiment. Pour ces

¹⁵⁵ Il appert qu'avant d'être appliquée, l'objet de la taxinomie doit être identifié clairement. cela peut être par exemple, déterminer le type précis de bâtiments à évaluer : les maisons, les commerces.... Ainsi il est possible d'éviter certaines erreurs et les regroupements qui perdent leur sens. Parce que les variables ne peuvent constituer des ensembles exhaustifs, elles posent aussi certains problèmes aux chercheurs dans leur analyse.

¹⁵⁶ Rapoport. « Defining Vernacular Design ». In Turan. *Vernacular Architecture*, p. 101.

¹⁵⁷ Rapoport. *Pour une anthropologie de la maison*. p. 7.

raisons, il doute qu'un vernaculaire moderne puisse exister¹⁵⁸. Ainsi, nous comprenons que, parce qu'elle ne peut être classée selon les modalités basées sur la culture traditionnelle, Rapoport ne peut admettre une architecture vernaculaire moderne.

La contribution de Rapoport nous aide à saisir l'importance de la méthode dans l'exploration d'un objet et sa définition. Or, la taxinomie qu'il présente ne nous paraît pas l'instrument le mieux indiqué pour examiner l'architecture vernaculaire puisqu'elle présente des limites même avec les objets traditionnels. Si l'archéologue jumelle la typologie à la stratigraphie, l'historien doit-il combiner une taxonomie à un autre moyen de recherche pragmatique pour cerner son sujet d'étude? Est-ce qu'alors un vernaculaire moderne pourrait être analysé? Dans les traces de Glassie et Rapoport, nous verrons qu'Upton tente d'allier les modalités exploratoires pour comprendre à sa manière les constructions vernaculaires.

2.3.4 Le vernaculaire et l'histoire de l'architecture américaine: la démarche de Dell Upton

Dell Upton écrit que son intérêt pour l'architecture vernaculaire provient du désir de commémorer la vie de ceux qui n'ont pas laissé derrière des monuments ou de traces dans l'histoire et d'exprimer les valeurs qui les animaient¹⁵⁹. Il essaie de déterminer dans sa thèse de doctorat la particularité régionale des constructions de la Virginie du Sud. Il pose l'hypothèse que c'est dans le processus d'adaptation au lieu, puis dans la conception et la construction de bâtiments domestiques, que les colons de diverses provenances concourent à créer une architecture vernaculaire particulière de l'endroit. Tandis que ses prédécesseurs Kniffen et Glassie étudiaient le déplacement des formes et de la culture sur une grande échelle, Upton circonscrit un territoire et une époque qu'il examine précisément.

Tout comme son directeur Henry Glassie, Upton porte une attention particulière à la recherche sur le terrain. Il effectue des relevés, des plans et croquis, prend des photos et décrit les maisons qu'il visite. À la différence de Glassie, il effectue en plus une recherche

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁹ Upton, « Ordinary Buildings », p. 57.

dans des documents divers (archives, correspondance, ...), afin de se renseigner sur le contexte de construction et sur la vie du bâtiment et ses transformations. Des théories de Glassie, Upton retient l'importance de l'intention dans la conception et la construction. Cependant, il partage l'avis de Rapoport qui met l'emphase sur la performance individuelle.

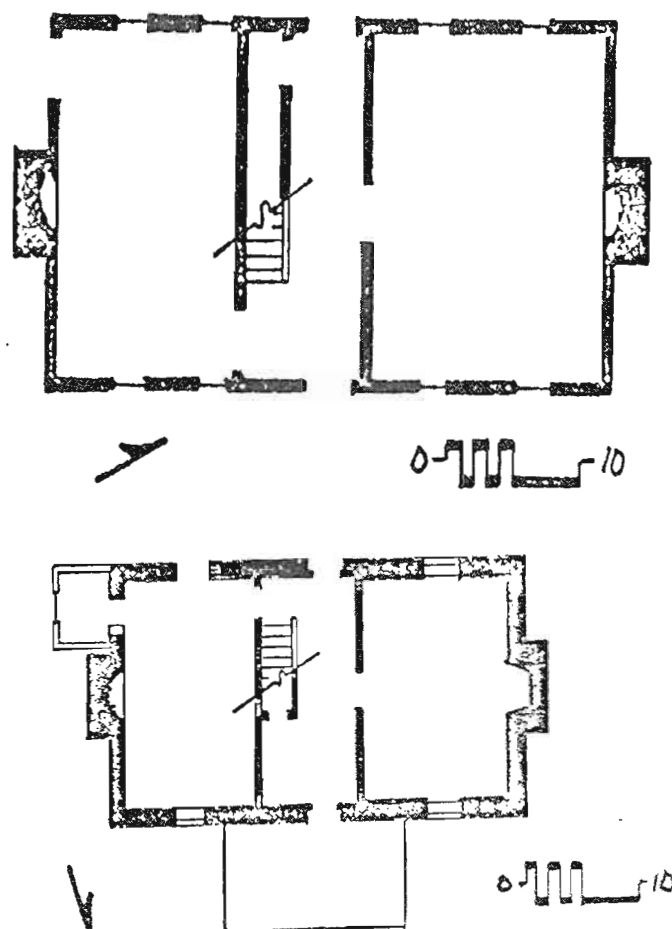


Figure 2. 11 Plans des maisons Booth et Brewer's Creek témoignant que les constructions partageaient un même type de plan. Tirés de : Dell Thayer Upton, « Early Vernacular Architecture in Southeastern Virginia, Dissertation ». Thèse de doctorat, Rhode Island, Brown University. Ann Arbor (Mi) : University Microfilm International. 1980, p. 371, 372.

La thèse de Upton se démarque peu dans sa méthode et ses conclusions des analyses de Kniffen ou Glassie. Comme ce dernier, il tente de décoder la performance selon un modèle emprunté à la linguistique qui met l'emphasis sur l'itération. C'est dans la répétition de certaines caractéristiques qu'Upton décèle le caractère particulier de l'architecture vernaculaire de Virginie¹⁶⁰.

Dans le texte *The Power of Things* écrit en 1983, Upton indique qu'il a toujours éludé la question de la définition du mot vernaculaire. Pourtant, à l'époque il écrit en introduction à sa thèse qu'il comprend les bâtiments vernaculaires comme étant les bâtiments les plus communs ou les plus nombreux dans un lieu donné, tel que l'avait avancé l'ancien président du Vernacular Architecture Groupe, le britannique Eric Mercer¹⁶¹. Il explique aussi que pour lui, le mot vernaculaire n'est ni un synonyme de *folk*, ni de *traditionnal*, qui renvoie à la persistance d'une culture matérielle dans le temps. Selon Upton l'adjectif vernaculaire induit un changement et un dynamisme. Il reconnaît que les chercheurs s'entendent à dire que le vernaculaire est « localisé », mais qu'aucun ne réussit à circonscrire les limites du lieu¹⁶². Il n'est pas d'accord avec ceux qui croient que le vernaculaire est inconscient ou ne possède aucune prétention esthétique.

L'année qui suit la publication de sa thèse en 1981, Upton a délaissé la méthode qu'il y a appliquée et prend ses distances par rapport à l'enseignement de Glassie. C'est alors qu'il entreprend la rédaction d'un premier texte généalogique sur l'étude de l'architecture. En introduction à *Ordinary Buildings : A Bibliographical Essay on American Vernacular Architecture*, il admet que l'idée qui prévalait quelques années auparavant, à l'effet que le vernaculaire se définisse comme une architecture traditionnelle, domestique et rurale, ne

¹⁶⁰ « For political and social reasons, for economic restraints, and from the positive momentum of learned local traditions, Virginia's planters build a characteristic architecture. It was, at the level of architectural competences or abstract knowledge, not distinguishable from other Anglo-American vernacular architectures. It could easily be shown that all were related by the same geometrical repertoire. What set Virginia's buildings apart from those of Massachusetts or Kent was the performance. Virginians confined themselves to a relatively small number of forms and expressions. [...] To these received traditions they added techniques, like Virginia framing, developed from their own experience, or so completely adapted from precedent as to be essentially new. »: voir, *Ibid.*, p. 3.

¹⁶¹ Dès lors, suite à son inventaire, il sélectionne l'ensemble de bâtiments les plus communs, qu'il étudiera en les comparant entre eux et les mesurant aux cas extrêmes; Upton, « Early Vernacular Architecture in Southeastern Virginia, Dissertation ». Thèse de doctorat. Rhode Island, Brown University. Ann Arbor (Mi) : University Microfilm International, 1980, p. 3.

¹⁶² *Ibid.*, p. 3.

tient plus. Au contraire, il s'enthousiasme que les chercheurs l'associent désormais à des objets divers tels que les paysages et les constructions modernes.¹⁶³

En 1983, il débute son second texte généalogique sur le vernaculaire, *The Power of Things : Recent Studies in American Vernacular Architecture*, en affirmant que le mot vernaculaire est désormais obsolète puisqu'il ne renvoie plus à rien : « First, the name itself is inadequate, since an increasingly large number of apparently disparate kinds of buildings have been included under its rubric.¹⁶⁴ » Il avance que les études sur le vernaculaire auront atteint leur maturité lorsque l'histoire de l'architecture ne marquera plus de séparation entre architecture et vernaculaire¹⁶⁵. Il n'est pas possible pour nous d'établir si Upton est le premier à en appeler d'une refonte de l'histoire de l'architecture, mais l'idée paraît trouver des échos puisque dans les études que nous trouvons sur l'architecture vernaculaire des années 1980 à nos jours, elle revient régulièrement.

Des années 1960 aux années 1980, nous le constatons, le rythme des publications sur l'architecture vernaculaire s'accélère. En fait, non seulement elles augmentent, mais nous remarquons que le propos des auteurs tend à varier au fil de leurs recherches. Notamment ceux qui n'utilisent pas le mot vernaculaire avant les années 1980 et qui vont l'introduire par la suite.

Dell Upton marque un lien entre les pères fondateurs et les antiquaires. Ce lien est surtout lié à leur érudition ainsi qu'à leur méthodologie. Ce sont des chercheurs comme Upton qui leur attribuent à postériori un rôle prédominant dans les études sur l'architecture vernaculaire parce qu'ils sont les premiers à avoir voulu interpréter l'objet plutôt que de simplement le conserver tel un objet de collection. Derrière le surnom de pères fondateurs qu'Upton leur attribue nous notons un désir de jalonner les études sur l'architecture vernaculaire non seulement afin de les mettre en relation avec l'histoire de l'architecture américaine, mais pour témoigner de leur préséance sur celle-ci. Cette proposition peut être validée par le propos de Kimball qui établit que la tradition architecturale américaine date des débuts de la conception savante. Kimball ne marque alors pas seulement un

¹⁶³ Upton. « Ordinary Buildings », p. 51.

¹⁶⁴ Upton. « The Power of Things », p. 262.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 264.

clivage entre l'architecture et le vernaculaire, il emprunte à l'histoire de l'architecture européenne pour expliquer l'histoire de l'architecture américaine. Les objets ne participants pas cette tradition sont laissés derrière et sont récupérés par les spécialistes d'autres disciplines qui les étudie d'après leur propre méthodologie. Mais qu'est-ce qui explique dans ce cas que dans les années 1980, la perception de l'architecture vernaculaire tend à changer ?

Il est intéressant de noter la progression de la perception du vernaculaire entre trois générations de chercheurs qui se sont transmis leurs connaissances : Kniffen, Glassie et Upton. En passant d'un vers l'autre, des années 1960 à 1981, l'architecture vernaculaire devient de plus en plus une expérience à l'échelle de l'individu. Les trois auteurs étudient le vernaculaire pour comprendre une culture ou sa diffusion sur un grand territoire, mais par les méthodes qu'ils empruntent à la linguistique, ils accordent de plus en plus de place à l'expérience et à la performance individuelle.

Et si c'était aussi le mot qui leur posait soudainement un problème ? Dans ses premières études généalogiques, Upton prend tout de suite ses distances avec la définition du mot vernaculaire qu'il utilise dans sa thèse. Les auteurs qu'il juge majeurs et qu'il réunit dans ses textes n'utilisent pas le mot vernaculaire pour se référer à leur objet d'études. Seul Rapoport indique que l'adjectif est implicite dans son choix du mot « indigène ». Kimball utilise le terme vernaculaire pour décrire une architecture traditionnelle anglaise qui s'apparente à celle décrite par Petit. Est-ce qu'ils sentent plus tard le besoin de justifier leur choix ou leur association avec l'étude du vernaculaire ?

Le rapport au lieu constitue la seule caractéristique qui paraît récurrente chez les auteurs selon la définition du vernaculaire que Rapoport tente d'énoncer. Mais encore, ni Rapoport, ni Glassie ne peuvent admettre que le vernaculaire soit moderne. Pourtant, entre les années 1930 et 1980, différents architectes et historiens de l'art ont aussi abordés l'architecture vernaculaire en lien avec l'architecture moderne. Nous observerons maintenant leur contribution afin de déterminer du lien qui peut exister entre l'architecture vernaculaire et la modernité architecturale.

CHAPITRE III

L'INTRODUCTION D'UNE ARCHITECTURE MODERNE AMÉRICAINE ET SON RAPPORT À L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Tout porte à croire qu'à partir de la publication de *Domestic Architecture of the American Colonies and of the Early Republic* en 1922, l'historien de l'architecture s'éloigne de l'interprétation culturelle de la tradition architecturale et délaisse par le fait même l'étude de l'architecture vernaculaire. D'autres parts, nous pourrions supposer que l'architecture vernaculaire est en contradiction avec la diffusion du mouvement moderne aux États-Unis.

Bien que Rapoport, Glassie et Upton ne peuvent admettre que le vernaculaire peut être moderne, il est surprenant de constater que bon nombre de figures importantes de la modernité architecturale américaine ont néanmoins écrits des textes où il est question d'architecture vernaculaire. En effet, l'historien de l'art Henry-Russell Hitchcock, les critiques Lewis Mumford et Sibyl Moholy-Nagy et les architectes Bernard Rudofsky, Steven Izenour, Denise Scott Brown et Robert Venturi sont au nombre de ceux dont les écrits marquèrent l'avènement et le déclin de l'architecture moderne entre les années 1930 et 1970.

Tandis que les géographes culturels et les folkloristes demeurent en marge de l'histoire de l'architecture et s'éloignent de l'objet pour s'intéresser aux pratiques culturelles, il nous importe de comprendre la définition du vernaculaire que proposent ces auteurs et le lien qu'entretient l'architecture vernaculaire avec leur vision de la modernité architecturale. Auparavant, il convient de comprendre ce qui est entendu par le mot moderne en architecture.

3.1 Moderne, modernité et modernisme architectural

La langue française admet l'adjectif moderne entre 1360 et 1455¹⁶⁶. Le mot est formé des racines latines signifiant ce qui est actuel, récent, ainsi que du nom mode. Il est transposé à l'art et l'architecture en 1606 et définit ce qui est « du temps présent ¹⁶⁷ ». Ce qui est moderne s'inscrit à la fois dans une temporalité actuelle et dans la sensibilité contemporaine. Le mot *modern* fait son apparition un peu plus tard dans la langue anglaise, soit, vers 1500-1520 et détermine surtout ce qui est contemporain par opposition au passé dans l'histoire¹⁶⁸.

Du mot moderne est issu modernité qui a intégré la langue anglaise (1697)¹⁶⁹ avant la langue française (1823)¹⁷⁰. Dans les deux cas il dénote le caractère de ce qui est moderne. En français, il est lié à l'art, notamment à Balzac et « désigne ce qui est moderne en littérature et en art, annonce le culte esthétique de cette notion de Baudelaire à W. Benjamin.¹⁷¹ » Dans l'histoire ou la philosophie, modernité s'oppose à ce qui est archaïque ou à l'Antiquité.

Le nom modernisme implique plutôt l'action. Il émerge en 1737 dans la langue anglaise pour évoquer un mode d'expression ou une manière de travailler¹⁷². Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, il caractérise d'abord le renouveau revendiqué par une partie des membres de l'église chrétienne, puis, vers 1920, il détermine le style des artistes modernes. La langue française l'intègre avec une définition similaire en 1875, bien qu'il ait été utilisé une fois en 1845 pour critiquer une « manie du moderne ¹⁷³ ». Modernisation

¹⁶⁶ Alain Rey (dir. publ.). « Moderne ». In *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, Paris. Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 2261 ; Paul Robert, « Moderne », In *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouv. éd. ref. par Joëtte Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1421.

¹⁶⁷ Rey, *Ibid.*

¹⁶⁸ J. A. Simpson et E. S. C. Weiner (dir. publ.), « Modern ». In *The Oxford English Dictionary*, t. 9. Oxford. Clarendon Press, 1989, p. 947-948.

¹⁶⁹ Simpson et Weiner (dir. publ.), « Modernity ». *Ibid.*, p. 949.

¹⁷⁰ Robert, « Modernité », *Ibid.* ; Rey, « Modernité », *Ibid.*

¹⁷¹ Rey, *Ibid.*

¹⁷² Simpson et Weiner (dir. publ.), « Modernism ». *Ibid.*, p. 948

¹⁷³ Rey, « Modernisme ». *Ibid.*

est aussi un mot d'action. Le français l'aurait possiblement traduit en 1876¹⁷⁴ de l'anglais où il est utilisé depuis 1748¹⁷⁵. Par modernisation, les linguistes entendent l'action de moderniser ou d'avoir été modernisé en parlant d'une oeuvre ou d'une idée. Dès 1748 il peut impliquer le remodelage d'un bâtiment ancien.

Le sociologue et philosophe Jean Baudrillard explique que les Temps modernes s'inscrivent après le Moyen Âge, à une époque où de nouveaux continents sont découverts et l'église catholique romaine divisée par la Réforme de Luther. La modernité ne devient un mode de vie qu'à partir de la révolution industrielle selon lui. Cependant elle n'équivaut pas à une révolution technologique pour autant. La technologie est plutôt prise pour son incidence sur les différentes sphères de la vie privée et sociale.

La modernité n'est pas une théorie mais plutôt une idéologie qui se définit d'abord par un rejet de la tradition. Il s'agit d'une fuite continue vers l'avant. D'après Baudrillard, elle ne mène pas pour autant à un changement radical puisqu'en faisant de la crise, une valeur, « [...] elle assume une fonction de régulation culturelle et rejoint par là subrepticement la tradition.¹⁷⁶ » Le philosophe n'admet pas comme le fait Rapoport que la modernité implique une perte de valeurs. Néanmoins, il note que l'ère moderne est marquée par l'émergence de l'individu :

[...] avec son statut de conscience autonome, sa psychologie et ses conflits personnels, son intérêt privé, voire son inconscient et, pris de plus en plus dans le réseau des médias, des organisations, des institutions, son aliénation moderne, son abstraction, sa perte d'identité dans le travail et le loisir, l'incommunicabilité, etc. que cherche à compenser tout un système de personnalisation à travers les objets et les signes.¹⁷⁷

Ainsi plutôt que de perdre des valeurs elle opère un changement des valeurs mises de l'avant.

¹⁷⁴ Rey. « Modernisation ». *Ibid*

¹⁷⁵ Simpson et Weiner (dir. publ.). « Modernization », *Ibid.*, p. 949.

¹⁷⁶ Jean Baudrillard. « Modernité ». In *Encyclopaedia Universalis*, en ligne. Paris. Encyclopaedia Universalis. 2006. <www.universalis-edu.com> Consulté le 6 juin 2006.

¹⁷⁷ Baudrillard. *Ibid*.

Les historiens de l'architecture ne s'entendent pas sur le moment exact où commence la modernité architecturale ni sur sa définition. Bien que différents styles se succèdent du XVIII^e au XX^e siècle, l'architecte Leonardo Benevolo explique que la production comprises au sein de ces styles n'est qu'une petite partie de la production architecturale globale. Il est aussi d'avis que ces styles ne rendent pas compte de tous les changements qui s'opèrent et se succèdent rapidement dans la société et « [...] que de nouveaux problèmes, échappant au cadre traditionnel viennent en premier plan ¹⁷⁸. » Afin de rédiger son histoire de l'architecture moderne, Benevolo remonte donc jusqu'en 1750 pour discerner les transformations subtiles dans la conception de l'architecture et ses enjeux culturels.

L'architecte explique que c'est néanmoins par le début des activités de Morris, Marshall, Faulkner, & Co en 1861 que s'établit un lien direct entre une pensée et une action qui mène à un programme de travail. Le lien entre l'architecture et la civilisation industrielle correspond d'après lui à l'époque de Morris, mais il perdure au-delà du tournant du siècle jusqu'au Bauhaus :

[...] l'industrie s'est fixée pour objectif de permettre à tous les hommes de bénéficier des mêmes avantages matériels par une production en quantité suffisante d'objets d'usage courant et de services, de la même façon l'architecture moderne doit répartir équitablement entre tous les hommes certains avantages culturels, qui étaient auparavant distribués hiérarchisés selon les différentes classes sociales ; [...]¹⁷⁹

La définition de moderne et celles des mots qui en découlent pointent donc vers un changement de valeurs qui intègrent la production architecturale en Angleterre au même moment où le mot vernaculaire intègre les discours sur l'architecture anglaise. Bien qu'elle contribue à établir un nouveau programme architectural, l'architecture du mouvement Arts & Crafts auquel participe William Morris se veut toutefois une critique de la modernité. Le recours à l'industrialisation dans le but de mieux desservir la population de manière équitable est plutôt l'une des visées des modernistes de l'école du Bauhaus (1919-1933). À partir des années 1930, l'architecture moderne est diffusée aux

¹⁷⁸ Leonardo Benevolo. « Préface ». *La révolution industrielle*. Tome I de *Histoire de l'architecture moderne*. Paris. Dunod. 1998. s.p.

¹⁷⁹ *Ibid.*

États-Unis. Il est intéressant de constater que ceux qui contribueront à sa popularisation ou sa critique entretiendront aussi un discours sur l'architecture vernaculaire.

3.2 Henry-R. Hitchcock, l'architecture moderne et ses sources vernaculaires

En 1929, deux années après l'exposition du Werkbund à Stuttgart, Henry-Russell Hitchcock publie l'ouvrage *Modern Architecture : Romanticism and Reintegration* que les historiens reconnaissent désormais comme le premier ouvrage de langue anglaise sur l'architecture moderne¹⁸⁰. En 1932, soit dix ans après la parution de l'histoire de l'architecture domestique de Kimball, paraît un second ouvrage qui confirmera l'importance de l'historien de l'architecture dans la diffusion de l'architecture moderne aux États-Unis, *The International Style: Architecture Since 1922*¹⁸¹.

The International Style est un catalogue de l'exposition portant le même titre, montée au Museum of Modern Art en 1932. Ses auteurs, l'historien de l'art Henry Russell Hitchcock (1903-1987) et Philip Johnson (1906- 2005), qui n'est alors qu'un étudiant en architecture, se rencontrent par l'intermédiaire du directeur du Musée, Alfred Barr. Ils partent ensemble voyager en Europe à la recherche des bâtiments qui illustrent le mieux selon eux la modernité architecturale. Ils présenteront à l'exposition, leurs photographies accompagnées de certains plans d'édifices européens, mais aussi de quelques constructions américaines. C'est à cause de cet événement et la publication de son catalogue que les historiens attribuent à Hitchcock et Johnson la paternité de l'expression *style international*. Cette appellation est depuis souvent utilisée à tort pour définir l'ensemble de la production moderne, comme si la production internationale des années 1910 à la fin des années 1960 avait été un groupe homogène de bâtiments.

¹⁸⁰ « Henry-Russell Hitchcock ». *The Architect's Journal*, vol. 185, no.8, 25 février 1987, p. 17.

¹⁸¹ Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson. *The International Style*. 3e éd, New York et Londres, W. W. Norton & Company. 1995. 269 p

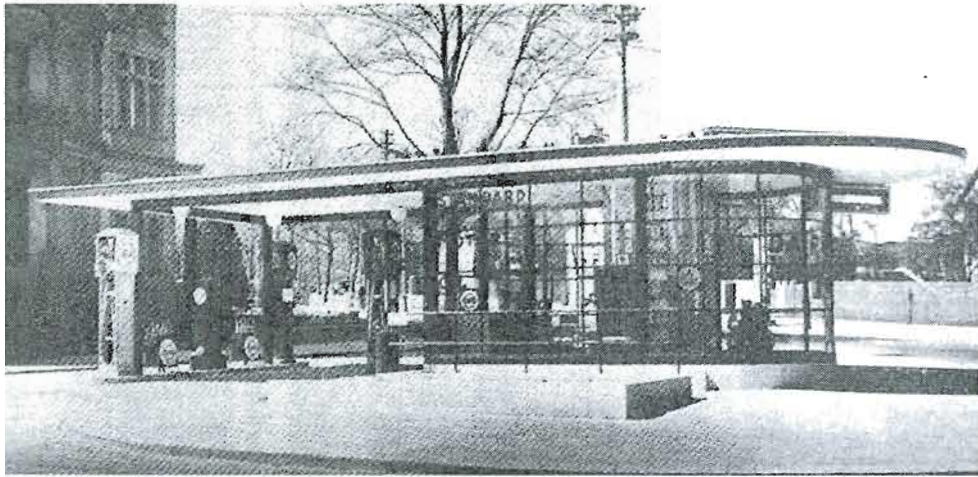


Figure 3. 1 Hans Borkowsky. station service Dapoli à Kassel en Allemagne. 1930. Tiré de : Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *The International Style*, 3e éd. New York et Londres, W. W. Norton & Company, 1995, p. 115.

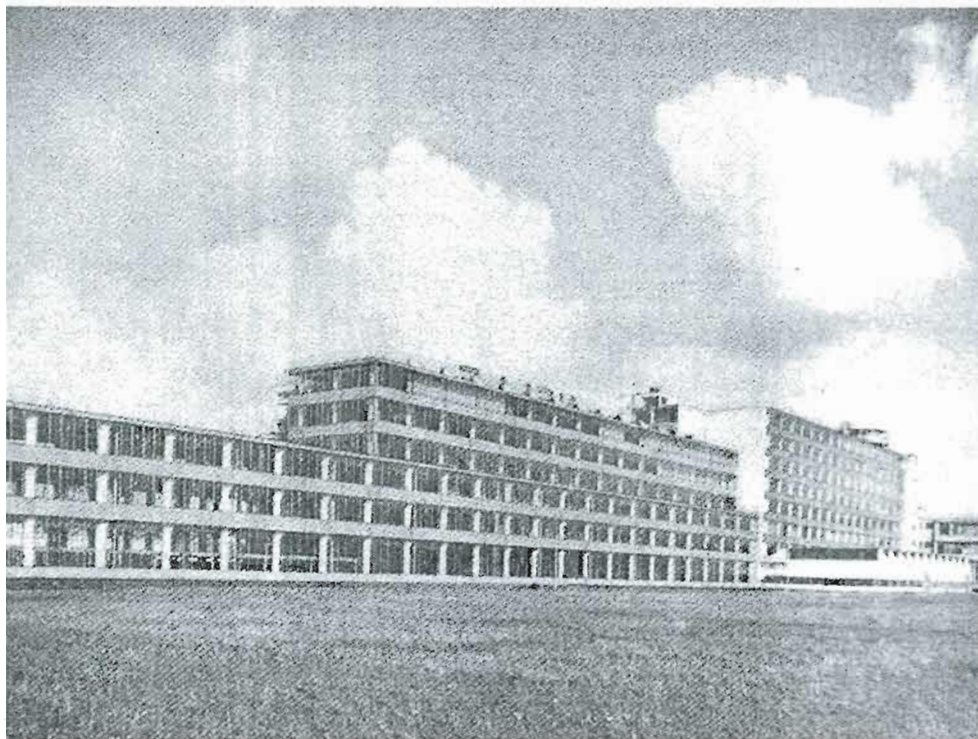


Figure 3. 2 Usine Van Nelle des architectes Brinkman et Van der Vlugt, Rotterdam. Pays-Bas. 1928-1930. Tirée de : Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson. *The International Style*. 3e éd. New York et Londres. W. W. Norton & Company. 1995. p. 117.

À l'époque où il rédige les ouvrages sur l'architecture moderne, Hitchcock enseigne à l'Université Wesleyan, au Connecticut où il monte différentes expositions de photographies et de plans, dont sa seule incursion du côté du vernaculaire, *The Urban Vernacular of the Thirties, Forties, and Fifties : American Cities Before the Civil War*, présentée en 1934.

Afin de réaliser cette exposition, Hitchcock sillonne de nouveau la route. Cette fois, il parcourt la côte est américaine en compagnie de la photographe Berenice Abbott (1898-1991). Des centaines de clichés de bâtiments privés (domestiques et commerciaux) sont pris, parmi lesquels Hitchcock en sélectionne cinquante. Ces images retenues sont présentées telles que l'avaient été les photographies de l'*International Style* en 1932, soit, assorties de cartes géographiques et parfois de dessins d'architectes.

Les bâtiments choisis ne sont pas tous domestiques et se trouvent en zone urbaine. Contrairement aux pères fondateurs, Hitchcock ne s'interroge pas sur leur plan ou ses modifications. De même, il ne s'intéresse pas au programme, à la fonction ou à la référence culturelle du bâtiment. Ce sont les formes extérieures, le volume, les détails des ouvertures ou la matérialité qui captent son attention. Les bâtiments sont retenus pour leur intégrité formelle, matérielle ou l'intégrité de leur composition d'origine. La transformation qu'il étudie à partir des bâtiments répertoriée est plutôt celle des zones urbaines où ils sont implantés.

Les photographies sont regroupées selon la ville où elles ont été prises : New York, Boston, Baltimore, Charleston et Philadelphie. Ces localités ont à leur tour été sélectionnées sur la base de leur développement entre 1820-1850. Par une juxtaposition de cartes d'avant et d'après 1820, Hitchcock met en lumière la progression du bâti en territoire urbain.

La relation du bâti à la ville n'est pas la même pour ces cinq municipalités. Certaines villes sont présentées pour la qualité et l'intégrité de divers ensembles (par exemple, les maisons en rangées typiques d'une décennie à Philadelphie). D'autres villes, comme Boston et New York, figurent à l'exposition à la fois pour le caractère distinct de certains bâtiments telles que leurs résidences, que pour la qualité de leurs commerces.

À ces cinq groupes formés selon les villes choisies, Hitchcock en ajoute deux autres. Le premier se compose des bâtiments intéressants relevés dans d'autres villes visitées qui ne

possédaient pas la valeur globale des précédentes. Le second est formé de quatre hôtels bâtis entre 1832 et 1858. Selon Hitchcock, les hôtels s'imposent au sein d'une agglomération par leur taille, bien qu'ils sont des édifices privés. Il est d'avis qu'à l'époque, ils furent construits de manière à respecter l'histoire de leur milieu tout en intégrant des références contemporaines : « Hotels are large and usually isolated, but they are not public monuments. These hotels of the thirties, forties, and fifties [...] took their place with exactly the proper degree of emphasis in the contemporary urban picture.¹⁸² »



Figure 3. 3 Photographie de l'hôtel *Allyn House*, construit en 1856-1858 à Hartford au Connecticut. Tirée de : Janine A Mileaf (dir. publ.), « Appendix II », In *Constructing Modernism, Berenice Abbott and Henry-Russell Hitchcock*, Catalogue d'exposition, Middletown (Conn), Davison Art Center, Wesleyan University, 1993. p. 55.

¹⁸² Henry Russel Hitchcock, « Appendix I ». In Mileaf, Janine A (dir. publ.), *Constructing Modernism, Berenice Abbott and Henry-Russell Hitchcock : A Re-Creation of the 1934 Exhibition, The Urban Vernacular of the Thirties, Forties, and Fifties, American Cities Before the Civil War*, Catalogue d'exposition (28 octobre -10 décembre 1993), Middletown (Conn), Davison Art Center, Wesleyan University, 1993. p. 63.

Selon Mardges Bacon¹⁸³, Hitchcock monte *Urban Vernacular* avec l'intention d'influencer l'architecture contemporaine américaine. Elle considère que la tenue de l'exposition à l'époque où sont octroyées les subventions du *New Deal* par l'État n'est pas une coïncidence. D'autant plus que l'exposition sur le vernaculaire survient deux années après celle de l'*International Style*¹⁸⁴. Elle croit d'ailleurs que la sélection des bâtiments vernaculaires n'est pas anodine.

Elle souligne que, pour *Urban Vernacular*, Hitchcock opère son tri selon les trois principes esthétiques illustrés dans l'exposition *International Style* : « [...] *volume, irregularity, and lack of applied ornament*.¹⁸⁵ » D'autre part, nous relevons dans le texte d'Hitchcock qui accompagne les illustrations de *Urban Vernacular*, les qualificatifs suivants : *impressive, light, open in design, dignity and sternness of proportions, sumptuous, elaborate, delicate, rationalist*¹⁸⁶. Il estime même que cette architecture est supérieure à celle des décennies subséquentes « [...] *simpler, lighter and altogether superior to the pompous classical orders of the next decade*.¹⁸⁷ » Ce choix sémantique adhère beaucoup mieux d'après nous aux constructions présentées dans *International Style* qu'au vernaculaire tel que nous le comprenions dans les chapitres précédents.

Les arguments développés par Hitchcock illustrent une filiation entre l'architecture vernaculaire et l'histoire de l'architecture¹⁸⁸, notamment par sa mise en relation avec d'autres styles architecturaux. Ainsi il démontre que ce n'est pas parce que les préceptes du *Greek Revival* ne peuvent être retrouvés dans cette architecture où ne figurent ni temples, ni de colonnades, qu'elle ne puisse pas pour autant être de qualité. Au contraire,

¹⁸³ Bacon critiqua la reconstitution de l'exposition de Hitchcock, par Janine Mileaf et Carla Yanni à la Wesleyan University en 1993: Mardges Bacon, *Compte rendu de Constructing Modernism : Berenice Abbott and Henry-Russell Hitchcock*, de Janine A. Mileaf (Middletown (Conn.), Davidson Art Center, Wesleyan University, 1993), *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, no. 3 (juin), 1994, p. 232-234.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Hitchcock. « Appendix I », p. 62-64.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Notons d'ailleurs ici, qu'il ne nous est pas possible de traiter dans le cadre de ce travail du projet des modernistes de concevoir une maison idéalement adaptée aux besoins de l'homme moderne et accessible à tous. Il serait intéressant notamment d'explorer le lien entre les enseignements du Bauhaus et l'architecture vernaculaire. Surtout puisque l'histoire de l'architecture a jusqu'à présent retenu son apport monumental.

il est possible d'y observer selon lui la même simplicité et la même régularité que dans l'architecture grecque classique. Hitchcock renchérit en indiquant que c'est lorsqu'à cette époque, les villes se sont démarquées des autres régions et se sont caractérisées de manière à se distinguer entre elles, que l'architecture urbaine américaine a atteint le niveau d'excellence des villes européennes :

In these decades American urban building was comparable in its high general level of excellence to that of European cities in a way that it never has been since. American cities when they first became generally conscious of their difference from the small towns and the country expressed that difference in a sense of communal ordering of design which may well be a model to us today.¹⁸⁹

Selon Hitchcock, le mérite d'une ville peut être reconnu à la valeur de ses bâtiments vernaculaires: « (...) the real architectural quality of a fine city lies in the general consistency and order of its vernacular buildings.¹⁹⁰ »

En établissant les caractéristiques d'une bonne architecture vernaculaire et en les assimilant aux éléments qui distinguent l'architecture moderne, Hitchcock tente selon nous, de valoriser la production contemporaine et le développement urbain. En commentant l'histoire du siècle passé, il campe la genèse de l'architecture moderne américaine. Ainsi, il peut démontrer la pertinence aux États-Unis de cette architecture que certains voient comme européenne ou politisée et qu'il a qualifiée lui-même « d'internationale ».

Sa définition du vernaculaire renvoie au tissu urbain : à ces constructions juxtaposées aux monuments qui les mettent en valeur ou assurent l'homogénéité d'un ensemble. Pour Hitchcock, l'architecture vernaculaire peut avoir été conçue par un architecte et peut être de bon goût.

Nous reconnaissons dans le discours d'Hitchcock certaines similitudes avec celui d'Isham et Brown ou même du Révérend Petit. Comme les premiers, il essaie d'interpréter l'histoire dans le sens des réalisations de son époque. Cependant, tel le second, il attribue

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 62.

au vernaculaire une qualité architecturale dont il espère voir les architectes de son temps s'inspirer.

Hitchcock n'applique pas les méthodes de recherche des pères fondateurs et considère la photographie comme source documentaire première. Nous constatons que contrairement aux chercheurs présentés au chapitre précédent, le propos d'Hitchcock demeure centré sur l'objet. De plus, il tient compte de l'implantation du bâtiment et de sa relation aux autres constructions. Selon Janine Mileaf et Carla Yanni, c'est à sa collaboration avec Lewis Mumford pour le catalogue *International Style* qu'est attribuable cet intérêt d'Hitchcock pour l'implantation ou le tissu urbain.

3.3 Lewis Mumford le vernaculaire et la tradition médiévale

Lewis Mumford (1895 – 1990) est un autodidacte dont la curiosité intellectuelle et le sens de l'observation pour son New York natal le poussèrent à écrire dès l'âge de dix-sept ans et devenir critique d'architecture à vingt-quatre ans. Ses premiers livres traitent de l'architecture américaine de manière générale et plus particulièrement de l'histoire de l'expansion des villes de la côte est des États-Unis. Il est toutefois reconnu pour ses propos sur le développement urbain et son travail à la *Regional Planning Association of America* où il tente de recréer aux États-Unis des cités-jardins telles qu'elles étaient constituées en Angleterre au début du XX^e siècle¹⁹¹.

En introduction à la réédition de *Sticks and Stones* de 1954, Mumford déclare que l'importance de son texte de 1924, repose sur deux éléments. D'abord, il croit qu'il s'agit de l'une des premières histoires de l'architecture américaine, mais la première où un auteur démontre le lien entre la tradition médiévale européenne et l'architecture coloniale américaine. En deuxième lieu, Mumford affirme être l'instigateur du passage de l'attention de l'objet architectural vers son implantation et son environnement¹⁹².

¹⁹¹ Dell Thayer Upton, *Architecture in the United States*, Coll. « Oxford History of Art », Oxford et New York, Oxford University Press, 1998, p. 122.

¹⁹² Lewis Mumford, « Preface to the Dover Edition », *Sticks and Stones : A Study of American Architecture and Civilization*, 2^e éd. Rév., New York, Dover Publications Inc, 1955, p. ix.

Les discours de Mumford sont intéressants pour nous pour deux raisons. A priori parce que, d'après nos recherches, il est le premier à utiliser le mot « vernaculaire » (*Sticks and Stones*, 1924). Son utilisation du mot nous paraît d'ailleurs calquée sur celle qu'en avait fait Petit plus de cinquante années auparavant. En effet, Mumford relate que les traités d'architecture anglais ont permis aux charpentiers-constructeurs d'agrémenter leurs bâtisses vernaculaires d'ornements. Ainsi il explique que le néoclassicisme supprime les formes qu'il qualifie de médiévales dans les colonies américaines¹⁹³. Selon Mumford, l'Histoire consiste en un continuum modulé par la diffusion des connaissances. Le vernaculaire correspond pour lui aux bâtiments d'une population d'artisans, non spécialisés, tel que le conçoit Kimball. D'ailleurs, le propos de Mumford n'est pas étranger à celui de Kimball qui en 1922, affirme que les constructions fonctionnelles des colons sont supplantées avec le néoclassicisme, par une architecture savante, mue par une recherche d'esthétisme. En 1924, Mumford exprime la fin de l'architecture vernaculaire à l'organisation d'un savoir, mais à des conditions économiques précises : « The classical did not in fact supplant the vernacular until the last vestiges of the guild and the village-community had passed away, and the economic conditions appropriate to the Renaissance culture had made their appearance.¹⁹⁴ » Nous comprenons que d'après Mumford, l'architecture vernaculaire est confinée à une époque précise dans l'histoire américaine. Pourtant, cela ne l'empêche pas de concevoir qu'un vernaculaire moderne soit possible.

Le point de vue de Mumford sur l'architecture moderne varie au fil de ses écrits. Il la rejette d'abord pour adopter une position plus modérée lorsqu'il rédige *Tecnics and Civilization* en 1934¹⁹⁵. En 1924, sa critique de l'architecture moderne est avant tout dirigée à l'endroit des architectes de l'École de Chicago qu'il croit trop dociles face aux clients et trop peu enclin à favoriser le développement harmonieux de la communauté : « The architects of Chicago were technically adventurous but socially timid : since they cheerfully accepted land speculation and congestion as if they were laws of nature, it was

¹⁹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. viii.

only by a happy accident that their site plans would turn out to be sound.¹⁹⁶ » Il associe les affres de la modernité aux gratte-ciel qu'il rend responsable de la spéculation immobilière et de la détérioration l'aménagement urbain¹⁹⁷.

Bien qu'il reconnaisse la qualité du travail de certains architectes de la modernité — particulièrement Frank Lloyd Wright aux États-Unis ou encore Victor Horta et Henri Van de Velde en Europe —, la collaboration d'un spécialiste n'est pas nécessairement pour lui un gage de qualité. Il ne s'étonne donc pas de retrouver des bâtiments intéressants parmi les constructions qu'il appelle *anonymes* :

But some of the best buildings of the next fifty years were examples of anonymous architecture : warehouses, factories, grain elevators, whose elemental shapes would in time affect the imagination of a Le Corbusier, a Gropius, a Mendelsohn. Sometimes these buildings were in fact the work of architects (...) ¹⁹⁸



Figure 3. 4 Photographie sous laquelle nous pouvons lire : « Slum street in New York ». Tirée de : Lewis Mumford, *Sticks and Stones*, nouv. Éd, New York, Dover Publications Inc, 1955, p. 48.

¹⁹⁶ Lewis Mumford. *Roots of Contemporary American Architecture*, 2e éd, New York. Dover Publications Inc.. 1972. p. 20.

¹⁹⁷ Mumford. *Sticks and Stones*. p. ix; voir aussi. Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*. p. 20-21.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

Toujours dans sa préface de 1954 à *Sticks and Stones*, Mumford écrit que le chapitre « The Age of the Machine » devait d'abord s'intituler « The New Vernacular of the Machine ». Toutefois le lien entre l'architecture vernaculaire et l'architecture moderne est évacué de *Sticks and Stones* avec le nouveau titre de chapitre. Mumford ne précise pas si sa référence à un vernaculaire moderne correspond à ce qu'il interprète plus tard comme étant anonyme. À lire cet extrait, nous comprenons que les bâtiments ne sont pas anonymes par absence de filiation avec un architecte, puisqu'il mentionne des entrepôts construits par l'architecte Louis Kahn à Détroit. L'anonymat qu'il implique est-il plutôt lié au programme? Est-elle rattachée aux modes de production qui n'ont plus à voir avec la tradition du charpentier-constructeur? S'il est ainsi, il utilise anonyme à la manière de l'ingénieur Suisse, Sigfried Giedion, c'est-à-dire, pour signaler des ouvrages simples et fonctionnels résultant de la fabrication *mécanique*, suite à l'industrialisation¹⁹⁹.

Selon l'historien de l'architecture Mark Linder, Mumford se pose contre le transfert d'un mode artisanal vers une industrialisation des procédés de constructions²⁰⁰. Il ne s'accorde pas à Giedion qui applique, dans ses analyses, une séparation entre les sciences et l'art. Au contraire, Mumford se réclame dans les années 1920, disciple de Patrick Geddes, un botaniste et biologiste irlandais qui œuvre dans l'aménagement urbain et tente de réconcilier la nature et l'architecture²⁰¹. La critique la plus virulente de Mumford demeure à propos du développement urbain. Il construit dans sa carrière, un discours sur le régionalisme qu'il oppose aux villes modernes, où l'échelle n'est plus humaine²⁰². Au-delà d'une certaine densité, Mumford ne reconnaît plus la ville en tant que système unique, il est d'avis qu'elle perd son sens et sa valeur référentielle pour la communauté : « (...) an intelligent and socialized community will continue to grow only as long as it

¹⁹⁹ Giedion explicite aussi cette notion dans son ouvrage *Mechanization Takes Command* (1948) où il étudie aussi les diverses machines et outils conçus pour tous les ménages à qui ils furent mis à la disposition par le biais de catalogues publiés en Amérique entre 1890 et 1920: Siegfried Giedion, *Espace, temps et architecture*, 5^e éd., trad. de l'Allemand par Imeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset, coll. « Médiations ». Paris, Denoël, 1990, p. 53.

²⁰⁰ À ce sujet, voir le texte de Mark Linder, selon qui Mumford pose la dichotomie entre la terre et la mer : la première signifiant l'authenticité, la tradition, la seconde dénotant le mouvement, la diffusion, le commerce, l'instabilité; «Mumford's Metaphors: Sticks and Stones versus Ships and the Sea», *The Journal of Architectural Education*, Vol. 46, no. 2 (novembre). 1992. p. 95-102.

²⁰¹ Robert Wojtowicz. *Lewis Mumford & American Modernism*. Cambridge. Cambridge University Press. 1996. p. 11.

²⁰² Liane Lefavre et Alexandre Tzonis. « Lewis Mumford's Regionalism », *Design Book Review*, no. 19. hiver 1991. p. 20.

can remain a unit and keep up its common institutions. Beyond that point growth must cease, or the community will disintegrate and cease to be an organic thing.²⁰³»

Nous constatons que même s'il l'utilise le premier, Mumford n'effectue pas de recherches précises sur une architecture vernaculaire, ni n'utilise ensuite le mot dans la définition d'une tradition architecturale. Dans sa critique de l'architecture moderne, il exploite plutôt le thème de la machine afin de démontrer l'éloignement de l'architecte de ce qui est construit, au profit des divers gadgets mécaniques²⁰⁴. Néanmoins il nous importait de fournir une trace des travaux de Mumford puisque sa démarche est contemporaine de celle de Fiske Kimball et d'Henry-Russell Hitchcock. Si Mumford se rapproche du propos de Kimball, son intérêt pour l'aménagement urbain peut être mis en lien avec la lecture du vernaculaire d'Hitchcock. Il demeure surprenant de voir combien le point de vue du vernaculaire d'Hitchcock diverge de ses contemporains jusqu'à présent.

3.4 L'architecture de l'Origine de Sibyl Moholy-Nagy et l'architecture *a-historique* de Bernard Rudofsky

Après la Deuxième Guerre, la construction connaît un essor sans précédent. Le numéro d'octobre 1955 de la revue *National Municipal*, dénombre 46 millions de maisons aux États-Unis, desquelles 7 millions sont considérées désuètes. Le revenu national a augmenté de 300 % faisant exploser la demande pour des habitations de taille moyenne. Cependant, seulement 30 % de cette demande peut être comblée par le marché de la construction²⁰⁵. L'architecture moderne persiste et évolue. Elle trouve toujours des détracteurs, mais leurs arguments sont bien différents.

En 1957, Sibyl Moholy-Nagy publie *Native Genius in Anonymous Architecture*, un ouvrage dans lequel elle critique non seulement la production contemporaine, mais tel que son titre l'implique, le travail de l'architecte. Elle pose à cette époque qu'il n'est plus

²⁰³ Mumford. *Sticks and Stones*. p. 3.

²⁰⁴ Mumford. *Roots of Contemporary American Architecture*. p. 23.

²⁰⁵ Statistiques rapportées dans Sibyl Moholy-Nagy, *Native Genius in Anonymous Architecture*, New York, Horizon Press. 1957. p. 38.

question de la pertinence de l'architecture moderne, mais plutôt d'en retrouver les fondements²⁰⁶.

Sibyl Moholy-Nagy (1903 – 1971) est née en Allemagne d'un père architecte. Elle est actrice et rédactrice pour le cinéma jusqu'à son mariage avec l'artiste moderne Laszlo Moholy-Nagy en 1934. Elle suit son époux aux États-Unis alors qu'il fonde le Nouveau Bauhaus à Chicago. Suite au décès de Laszlo, Sibyl s'affichera comme historienne de l'architecture et enseigne dans différentes universités américaines en plus d'agir comme critique dans des revues spécialisées.

Nous percevons *Native Genius* tel un manifeste dans lequel l'auteure interpelle les architectes. Le livre comporte un texte très bref où elle évoque les principes de base de la pratique architecturale.

Elle rappelle que l'homme cherche naturellement à fonder une demeure dans un milieu qu'il a choisi et où il est proche de la nature et ainsi qu'il quitte la ville lorsqu'il le peut. Or, elle exhorte l'architecte à être à l'écoute des besoins des habitants dans la construction d'une demeure de qualité. Selon elle, ils sont responsables de démontrer la pertinence et l'importance de l'architecte dans la conception de bâtiments, ce qu'ils ne réussissent pas nécessairement en tentant d'innover à tout prix.

The individual is denied his superiority and this denial has produced a curious reversal of the role of architecture. Where before a man selected or built a house to fit his unique needs; now he is urged by the most famous architects of the century to conform his whole existence to fit the provisions of the mass-produced technological shelter.²⁰⁷

Selon elle, alors que les architectes s'efforcent d'innover à tout prix, le citoyen moyen se tourne vers les entrepreneurs qui pallient à la demande du marché de la construction et oeuvrent à dénaturer la qualité de l'environnement bâti. Elle convient que l'étude de

²⁰⁶ Un texte qui selon l'historienne de l'architecture Hilde Heynen pose les jalons des théories ensuite développées par Bernard Rudofsky et Amos Rapoport: Heynen, Hilde. «Matrix of A Man», In *The Modern City Facing the Future: Conference Proceedings. Sixth International DOCOMOMO Conference*. Brasilia: Universidade Federal da Bahia – UFBA. Universidad de Brasilia- UnB et DOCOMOMO Brazil, 2002, p. 124.

²⁰⁷ Moholy-Nagy. *Native Genius in Anonymous Architecture*. p. 42.

modèles ne constitue pas une solution en-soi et risque de *contaminer* le design. Aussi, elle préfère établir une liste de caractéristiques architecturales fondamentales et recommande aux architectes de les prendre sérieusement en considération dans leurs travaux.

Moholy-Nagy identifie ces impondérables à partir d'un ensemble de bâtiments vernaculaires. Selon elle, le vernaculaire n'est pas l'architecture d'un « Autre », mais celle de « l'Origine ». Elle est d'avis que les bâtiments vernaculaires sont des structures qui ont comme unique ambition de répondre aux besoins de l'homme²⁰⁸.

À la manière d'Henry-Russell Hitchcock, l'auteure s'est déplacée sur le terrain pour trouver ses exemples. Afin d'étayer son argumentation somme toute assez sommaire, elle illustre abondamment l'ouvrage de photographies de bâtiments de tous genres construits en Amérique du Nord. Ils répondent à différentes fonctions (domestique, religieuse, militaire, ...) et peuvent avoir été construits d'une période partant d'avant la colonisation jusqu'au XIX^e siècle. Les exemples plus récents tels que la maison Dymaxion conçue par Buckminster Fuller en 1940 sont illustrés aux fins de comparaisons et de critiques²⁰⁹.

Les trois facteurs qui influencent l'évolution de l'architecture d'après Moholy-Nagy sont l'économie, la diversité et la permanence. Ce sont les trois éléments qui distinguent l'environnement humain de la nature. Selon elle, cette séparation s'est opérée il y a longtemps : quand l'Homme a imposé sa permanence par sa construction et l'économie et qu'il a cherché à se démarquer individuellement par rapport au groupe.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁹ Elle compare la maison à une hutte de la région d'Hidalgo au Mexique et écrit, que malgré la performance accrue du modèle Dymaxion produit en série en usine, la maison ne possède aucun attrait en tant que demeure: « The fact still remains that the anonymous homeseeker will settle for a shoddy illusion of a designed home rather than for a demonstrable increase in performance increments ». Au contraire, la hutte lui paraît un exemple d'ingénuité puisqu'elle seyait parfaitement aux besoins d'habitants semi-nomades désireux de se protéger des intempéries et des dangers: *Ibid.*, p. 40.

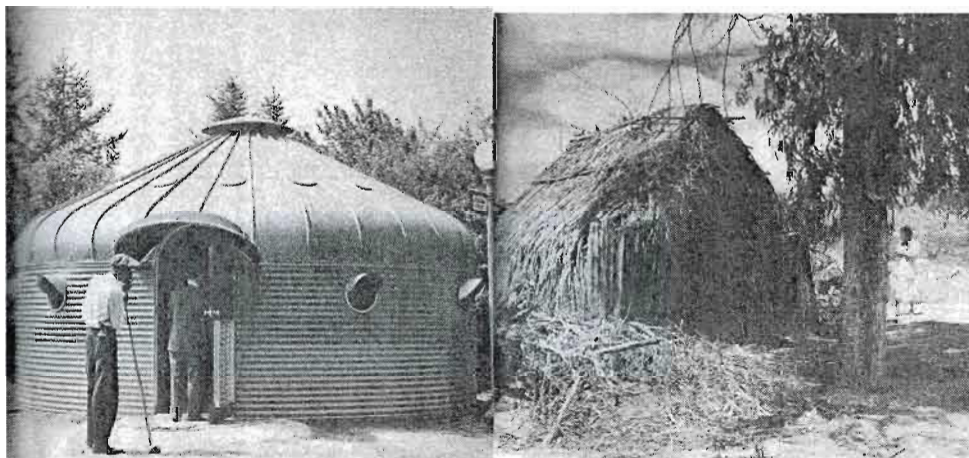


Figure 3. 5 et 3. 6 Maison Dymaxion de Caroline du Nord et hutte cactus d'Hidalgo au Mexique. Tirées de : Sibyl Moholy-Nagy. *Native Genius in Anonymous Architecture*. New York, Horizon Press, 1957, fig. 11, p. 41, et fig. 5, p. 31.

Elle scinde ensuite le propos de *Native Genius in Anonymous Architecture* selon des chapitres thématiques organisés autour des quatre caractéristiques principales de l'architecture vernaculaire, soit : l'utilisation des matériaux et du savoir local; la planification et l'implantation en fonction du site, du contexte, sans égards pour la symétrie ou les canons; l'absence d'ornementation; la construction d'une structure en fonction de la création d'un espace privé. Ce sont ces caractéristiques qu'elle reporte ensuite dans son examen de l'architecture contemporaine afin d'en juger de la valeur.

Un dernier aspect du vernaculaire transcende selon elle toutes les caractéristiques physiques. Elle note que l'indigène ne construit pas en fonction d'une structure établie, que ce soit une académie ou une religion. Plutôt, la construction communique les aspirations et les traditions culturelles d'un groupe et d'un individu : «Indigenous buildings speak the vernacular of people.²¹⁰ »

Moholy-Nagy n'utilise pas uniquement le mot vernaculaire. Elle l'associe aussi au primitif ou à ce qui est anonyme. Le mot primitif vient renforcer son idée selon laquelle, l'architecture doit avant tout servir à abriter l'homme. La connaissance de la construction permet aussi à l'architecte de se distinguer de l'ingénieur ou de l'entrepreneur puisqu'il peut en plus contribuer à élever l'esprit de l'homme par l'harmonie matérielle et

²¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

spirituelle de sa réalisation : « The fact remains, however, that the basic task of the builder, the task which distinguishes him from the engineer and the contractor is still the sheltering of man, his work and his possessions in structures that provide spiritual as well as material gratifications.²¹¹ » L'anonymat n'est pas non plus ici l'apanage d'une production industrielle, au contraire, l'anonymat renvoie à la collectivité dans son ensemble. Il souligne la base commune du groupe d'individus. Ainsi elle remarque que l'homme a perdu son anonymat en Europe alors que les seigneurs et les religieux ont construits des manoirs et des forteresses. Aussi, elle exhorte l'architecte contemporain à bâtir des demeures pour l'humain anonyme : « As those builders of old, the architect of today gas to create an *anonymous architecture for the anonymous men* of the Industrial Age.²¹² »

Le propos de Moholy-Nagy trouvent des échos dans l'exposition de l'un de ses contemporains, Bernard Rudofsky²¹³. La grande diffusion que connaît les travaux de Rudofsky, par rapport à ceux de Moholy-Nagy, nous semble essentiellement liée à la commande passée par le *Department of Archtiectural Design* du MoMA afin qu'il réalise une exposition qui se tint entre novembre 1964 et février 1965. Le commanditaire lui demande spécifiquement de se pencher sur l'architecture « [...] non-formal, non-classified.²¹⁴ »

L'exposition est organisée similairement à celle de Hitchcock c'est-à-dire qu'elle s'articule autour du même médium, la photographie. Tandis que Moholy-Nagy assemble ses images afin d'étayer son propos sur les caractéristiques essentielles de l'architecture, Rudofsky répond à sa commande en présentant un éventail de constructions de provenances diverse, mais qui ont en commun de ne pas faire partie de l'histoire de l'architecture occidentale.

²¹¹ *Ibid.*, p. 22.

²¹² *Ibid.*, p. 23.

²¹³ Bernard Rudofsky (1905 – 1988) est un architecte né en Autriche. Il pratique un peu partout dans le monde avant d'enseigner à l'université Yale ainsi qu'au Massachusetts Institute of Technology. Il porte différents chapeaux en carrière, dont ceux d'historien, d'écrivain, d'enseignant et de designer.

²¹⁴ Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Garden City (N.Y.), Doubleday & Company: New York. Museum of Fine Arts. 1964. s.p.

Ils proviennent d'Afrique ou d'Orient et sont représentés sans information relative à leur conception ou leur contexte. Ils constituent des exemples d'architecture que nous pouvons qualifier de primitifs et traditionnels, au sens où l'entendait Rapoport. Nous retrouvons parmi les modèles retenus des ensembles (*pueblo*), des ouvrages servant à conserver la nourriture (*garde-manger*), de l'architecture conçue par soustraction (*grotte*), de l'architecture nomade, des structures fonctionnelles (*paravents*) ou ce qu'il appelle *proto-industriel* (par exemple, des moulins). Les bâtiments figurent dans le catalogue qui suit l'exposition sans étude ou critique de la part du conservateur de l'exposition²¹⁵.

Si Moholy-Nagy utilise les termes anonyme, natif et vernaculaire avec peu de distinction, Rudofsky, énonce clairement qu'il s'agit selon lui de synonymes : « It is so little known that we don't even have a name for it. For want of a generic label, we shall call it vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural, as the case may be.²¹⁶ » Il est d'avis que tous ces mots renvoient à un genre d'architecture qui n'est ni renouvelable, ni modifiable et qui ne subie pas les affres des modes ou des tendances puisqu'elles servent parfaitement les besoins pour lesquels elle fut créée : « Vernacular architecture does not go through fashion cycles. It is nearly immutable, indeed unimprovable, since it serves its purpose to perfection. As a rule, the origin of indigenous building forms and construction methods is lost in the distant past.²¹⁷ »

Nous comprenons qu'à mots couverts, sa définition de l'architecture vernaculaire rejoint celle que pose Moholy-Nagy et qu'elle est liée à une tradition dans l'acte de bâtir, qui prend ses sources dans les origines ou les besoins fondamentaux des hommes. Bien qu'ils demeurent moins bien étayés, l'importance des propos de Rudofsky à nos yeux repose dans la commande spécifique faite par le MoMA, un organe majeur de diffusion de l'architecture moderne. Ce désir d'exposer des exemples d'architecture qui ne fait pas partie des histoires de l'architecture s'apparente selon nous, à la découverte de l'art primitif par les artistes modernes au début du XX^e siècle. Force est de constater que le vernaculaire connaît un engouement certain à l'époque.

²¹⁵ Il n'est pas indiqué s'ils furent plus abondamment couverts lors de l'exposition.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

Les textes de Moholy-Nagy et Rudofsky parus en 1957 et 1964 se démarquent des auteurs précédents notamment parce qu'ils renvoient par leurs exemples, à une époque *préhistorique*, c'est-à-dire précédent l'Histoire de l'architecture. Les bâtiments qu'ils choisissent s'apparentent chronologiquement aux objets d'étude des archéologues ou des antiquaires. Ils ne s'inscrivent pas nécessairement dans le cadre d'une histoire nationale, comme les demeures amérindiennes de Morgan. Ils ont longtemps été exclus d'une histoire de l'architecture fondée sur les styles ou les canons. Les caractéristiques que les auteurs font tous deux ressortir témoignent néanmoins que l'architecture doit répondre aux besoins fondamentaux des hommes et que ces besoins persistent malgré les mœurs des différentes époques ou les contextes changent. Pour reprendre une idée mise de l'avant par Glassie ou Upton au chapitre précédent, c'est dans la performance que l'architecte peut concevoir un bâtiment à la fois fonctionnel et esthétique. Le propos de Moholy-Nagy est partagé par d'autres auteurs de l'époque, notamment Siegfried Giedion. L'architecte Walter Gropius le rappelle dans son introduction de 1968 à l'ouvrage *Space, Time, Architecture* : « Le mouvement contemporain n'est pas un "style" au sens où l'entendait le XIX^e siècle. Il est une tentative pour pénétrer jusqu'aux couches inconscientes de la vie qui sommeille en nous.²¹⁸ »

La modernité architecturale est incontestablement installée en Amérique dans la seconde moitié des années 1950. Sous la pression sociale et économique, le marché de la construction connaît une envolée spectaculaire et la qualité de l'architecture ou l'implication des architectes à cette période déstabilise les tenants de l'architecture moderne. Nous comprenons que Moholy-Nagy, qui fut proche des protagonistes du Bauhaus, puisse être critique vis-à-vis la production massive de l'après Guerre aux États-Unis. Elle ne sera pas la seule puisque d'autres critiques et architectes feront entendre leur voix vers la voie du postmodernisme qui critique justement le manque de référence de l'architecture moderne.

Au cours des années 1960, la critique s'intensifie contre cette architecture vue comme étant *pure, rationnelle et fonctionnelle* qui, bien que conçue dans un premier temps dans

²¹⁸ Siegfried Giedion. *Espace, temps et architecture*. 5e éd. Trad. de l'Allemand par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset. Coll. « Médiations ». Paris : Denoël. 1990. p. 14.

la logique d'un nouvel idéal social et politique, paraît plutôt faire abstraction de la culture de ses utilisateurs et de leur bien être émotif²¹⁹. Ainsi en 1966, l'architecte Robert Venturi signe un *gentil manifeste* en faveur de la complexité et de la contradiction en architecture²²⁰. Aujourd'hui, il s'est passé plus d'un demi-siècle depuis les premières manifestations Américaines du modernisme.

3.5 Le symbolisme du vernaculaire commercial : Venturi Scott Brown et Izenour

Steven Izenour, Denise Scott Brown et Robert Venturi sont les auteurs de *Learning From Las Vegas*, un ouvrage déterminant publié en 1972²²¹. La pratique et les écrits de ces trois architectes sont reconnus par plusieurs comme ayant mis un terme au modernisme et mis de l'avant le postmodernisme.

Robert Venturi né en 1925 termine sa formation en architecture à l'Université de Princeton en 1950. Il reçoit le prix de Rome décerné par l'*American Academy of Rome* en 1954-1956. L'une de ses premières constructions à obtenir une fortune critique est la maison qu'il conçoit pour sa mère en 1964²²². Déjà, malgré une géométrisation des formes, le bâtiment se distingue de la production résidentielle contemporaine par sa référence à l'image de la maison traditionnelle.

En 1960, Venturi rencontre Denise Scott Brown lors d'une réunion de faculté à l'Université de Philadelphie. Scott Brown, née en 1931 est aussi architecte, mais précédemment à sa maîtrise en architecture a complété une maîtrise en *Community Planning* à l'Université de Pennsylvanie. En 1967, elle est embauchée dans la firme de Venturi et en est partenaire depuis 1969²²³.

²¹⁹ Hubert-Jan Henket, « Back From Utopia. The Challenge of the Modern Mouvement. », in *Back From Utopia*, sous la dir. de Hubert-Jan Henket et Hilde Heynen, Rotterdam, 010 Publishers, 2002. p. 11.

²²⁰ Robert Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York. The Museum of Modern Art. 1966. 143 p.

²²¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, nouv. éd. rév. Cambridge et Londres, The MIT Press. 1978. 192 p.

²²² Venturi Scott Brown & Associates. Inc. *Venturi Scott Brown & Associates, Inc.* 2006. en ligne. <<http://www.vsbba.com/index.html>> consulté le 24 avril 2006.

²²³ C'est en 1989, avec le départ de J. Rauch, que la firme prend sa forme actuelle et devient *Venturi Scott Brown and Associates*. De nos jours, les architectes fondateurs participent toujours aux activités du

Steven Izenour (1940-2001) complète pour sa part sa formation d'architecte à l'Université Yale (1969). Il travaille aussi pour la firme d'architecture de Venturi et Scott Brown, mais poursuivra pendant sa carrière des recherches sur l'architecture commerciale de différentes villes américaines : particulièrement les *boardwalks* américains, leurs restaurants, hôtels / motels, mais aussi leurs enseignes²²⁴. Les sujets de ses études sont surtout liés à la route ou à l'environnement qui découle de la démocratisation de l'automobile. Une de ses localités de prédilections est Wildwood, sur la côte est des États-Unis. Il institue en 1997-1998 à l'Université Yale, à l'Université de Pennsylvanie ainsi qu'à la Kent State University, un laboratoire de recherche qu'il nomme *Learning from the Wildwoods*. L'architecture qu'il appelle *Doo-Wop*, en l'honneur d'un style musical des années 1950- 1960, fait dès lors son entrée dans les milieux universitaires²²⁵. Mais cela ne constituait pas la première pour les études d'architecture vernaculaire moderne au sein des départements d'architecture universitaire.

Izenour est au nombre des instructeurs qui dirigent le laboratoire *Learning from Las Vegas* à l'Université Yale au semestre d'automne 1968 avec Scott Brown et Venturi. Le groupe se compose de neuf étudiants en architecture, deux étudiants en design graphique et deux autres en urbanisme. Le but est alors d'analyser l'architecture commerciale, plus particulièrement les *strips*, en bordure des routes. Il n'y a de meilleurs endroits pour le faire que Las Vegas²²⁶. Par une telle étude, ils espèrent comprendre le contexte contemporain aux États-Unis et prévoir des solutions aux phénomènes nouveaux, tels l'étalement urbain²²⁷.

bureau qui emploie une trentaine de spécialistes. En plus de conceptions originales, la firme se charge de rénovations et de restaurations, mais aussi monte des expositions. Venturi et Scott Brown enseignent et participent à différents comités depuis le début de leurs carrières : leurs publications sont très nombreuses et ils jouissent d'une très grande reconnaissance du milieu.

²²⁴ Melissa Milgrom. « The Metropolis Observed : Learning from Steve Izenour ». *MetropolisMag.com*, janvier 2002, en ligne. <http://www.metropolismag.com/html/content_0102/ob/ob05.html> consulté le 24 avril 2006.

²²⁵ Diane M. Fiske. « Preserving Doo-Wop », *Architecture Week*, 17 octobre 2001, p. C1.2, en ligne. <http://www.architectureweek.com/2001/1017/culture_1-2.html> consulté le 24 avril 2006.

²²⁶ Ils racontent qu'en arrivant dans la ville par la route 91, l'architecte et l'urbaniste ressentent un sentiment semblable à celui que doit éprouver celui qui s'intéresse à l'architecture de l'Europe médiévale et qui arrive à Rome ou en Grèce.

²²⁷ Venturi, Scott Brown et Izenour, *Learning From Las Vegas*, p. xi.

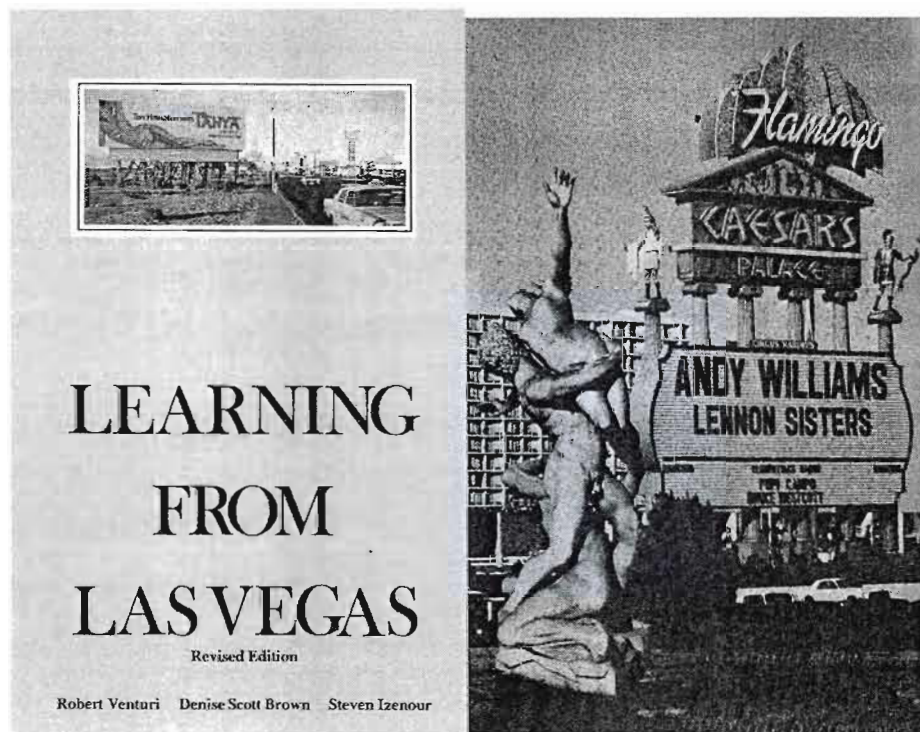


Figure 3. 7 et 3. 8 Couverture du livre *Learning from Las Vegas* et photographie du Caesar's Palace avec son enseigne et statue. Tirées de : Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning From Las Vegas*, nouv. éd. rév. Cambridge et Londres, The MIT Press. 1978, p. 58.

L'étude consiste en dix journées passées sur place pour la prise de photographies, de croquis, l'identification de bâtiments et leur représentation sur des cartes. Les étudiants et leurs instructeurs reviennent ensuite à l'université analyser leurs données jusqu'à la fin du semestre. Les instructeurs publieront ensuite l'ouvrage issu du résultat de leurs réflexions.

Le laboratoire vise le développement de nouveaux moyens de recherches, aussi le livre contient bon nombre d'illustrations souvent sous la forme de graphiques dans lesquels les différentes composantes du paysage sont répertoriées. Les bâtiments sont étudiés pour leurs caractéristiques particulières, mais toujours vus pour leur implantation par rapport à la voie d'accès ou mis en relation avec les bâtiments voisins. Le tracé des rues et leur fonction dans la ville sont scrutées de manière précise. L'usage des bâtiments est aussi pris en compte sans considération cependant pour les valeurs véhiculées par les différents établissements. C'est ainsi que les auteurs expliquent qu'une chapelle *drive-in* aura été analysée au même titre qu'un restaurant *drive-in* puisqu'ils visent la résolution

d'une même problématique liée à l'automobile²²⁸. D'ailleurs ils préférèrent mettre la dimension sociale de côté et ne s'attarder qu'à l'aspect formel des bâtiments : « Don't bug us for the lack of social concern; we are trying to offer *socially* relevant skills.²²⁹ »

L'analyse typologique des bâtiments révèle que leur organisation interne est généralement similaire lorsqu'ils servent des fonctions semblables (par exemple, la localisation de machines de casinos versus bureaux d'accueil dans les hôtels casinos). Cependant l'extérieur des bâtiments de même fonction varie énormément. Ils expliquent que c'est l'apparence du lieu qui lui permet d'attirer plus de clientèle que son voisin. Aussi l'implantation et les différentes échelles visuelles possèdent une importance capitale.

Selon les auteurs, les formes vont s'accorder à l'implantation pour créer une perspective dans un but évident d'attirer l'œil du passant, quel que soit son mode de transport. Les instructeurs sont d'avis que dans une telle logique les affiches prennent toute leur importance. Il s'agit du seul élément pouvant être changé fréquemment. Dès lors, elles permettent aux propriétaires de s'ajuster rapidement aux stratégies de communications des voisins et des compétiteurs. Aussi, ils identifient deux ordres qui règnent à Las Vegas : le domaine public, qui est clair et réglementé (par exemple, la trame des routes) et le domaine privé, tout à fait chaotique²³⁰.

La critique que Venturi, Scott Brown et Izenour font de la modernité architecturale réside essentiellement dans son potentiel communicatif. L'architecture moderne dépouillée de ses références symboliques ne peut être interprétée selon les codes usuels²³¹. Si la perte de codes libérait les modernistes de la tradition architecturale, selon Izenour, Venturi et Scott Brown, ils s'éloignaient du même coup d'une portion de la population. De même, la conception moderne de l'environnement- comme un ensemble qui peut être organisé en différentes zones, dont les caractéristiques sont clairement identifiables- ne possède aucune référence commune avec la route et ce qu'ils appellent le *urban sprawl*

²²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²²⁹ *Ibid.*, p. 73.

²³⁰ *Ibid.*, p. 20.

²³¹ *Ibid.*, p. 7.

(l'étalement urbain) ou les *strips*. Ce qui n'empêche pourtant pas le développement accru de cette dernière aux États-Unis depuis la Deuxième Guerre. Pour Venturi, Scott Brown et Izenour, l'incompatibilité de ces deux systèmes est d'abord le lieu d'un choc des valeurs. Ils sont d'avis que les architectes modernes ne peuvent admettre la validité de l'architecture commerciale contemporaine ni la juxtaposition hétéroclite de différentes couches de traditions architecturales²³².

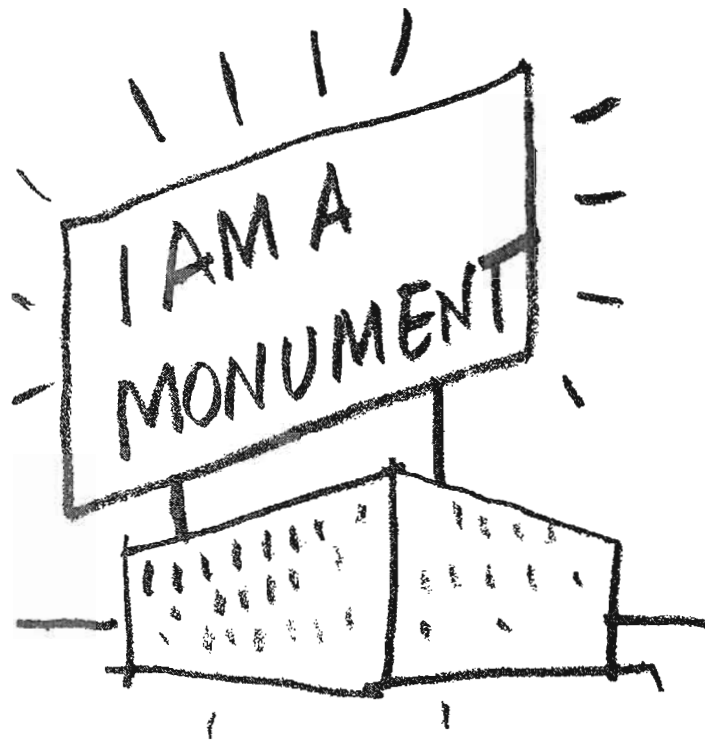


Figure 3. 9 Sous cette illustration, nous pouvons lire recommandation pour un monument. Tirée de : Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning From Las Vegas*, nouv. éd. rév. Cambridge et Londres, The MIT Press, 1978, p. 156.

²³² Aux dires des auteurs : «I. M. Pei will never be happy on route 66. »; *Ibid.*, p. 6.

En ce qui les concerne, les valeurs des modernes sont dépassées, mais plutôt que de s'arrêter sur la pertinence des valeurs, ils croient plus pressant de se pencher sur la rapidité avec lesquelles les valeurs sont désormais surpassées dans la société. Le problème, s'il en est un selon eux, concerne la consommation et l'adaptation de l'architecture. Ce dynamisme relève cependant pour eux de la vitalité et de la créativité des artisans de la communauté.

Ces nouvelles valeurs en appellent à la redéfinition de plusieurs concepts pris pour acquis telle que la définition de paysage. En guise d'exemple ils mentionnent les signaux routiers. Le conducteur d'une automobile ne peut se référer qu'au paysage naturel pour s'orienter, il a besoin de signes. Ces signes pour être repérables, doivent correspondre à l'échelle du nouveau paysage : « [...] enormous signs in vast spaces at high speeds.²³³ » Aux architectes qui croient que lorsque le plan est clair, il n'y a nul besoin de signes, les auteurs répondent que dans un environnement aux programmes complexes un système combinant différents médiums est nécessaire. Ce n'est pas le paysage de l'automobile uniquement : c'est un environnement où se côtoient différents moyens de transports en plus des piétons. Chaque moyen possède son lot de contraintes et son programme propre. L'architecture doit se montrer accessible pour tous, d'où ils viennent.

La conclusion à laquelle ils parviennent prescrit le retour du symbolisme. Ils sont d'avis que le fonctionnalisme et la recherche du design parfait ont contribué à la perte de signification. Le plaisir provient selon eux du contraste qui naît de la coexistence de différentes couches de valeurs. Cette juxtaposition engage le passant dans une interprétation, dans la production de sens:

[...] the vitality that may be achieved by an architecture of inclusion or, by contrast, the deadness that results from too great a preoccupation with tastefulness and total design. The Strip shows the value of symbolism and allusion in an architecture of vast space and speed and proves that people, even architects, have fun with architecture that reminds them of something else [...] Allusion and comment, on the past or present or on our great commonplaces or old clichés, and inclusion of the everyday in our great environment, sacred and profane – these are what are lacking

²³³ *Ibid.*, p. 9.

in present-day Modern architecture. We can learn from Las Vegas as other artists from their own profane and stylistic sources.²³⁴

Les auteurs utilisent l'expression *commercial vernacular* pour caractériser leur sujet d'étude. Ils établissent une différence entre cette appellation et *industrial vernacular* qui, comme son nom l'indique, renvoie à des bâtiments industriels. Le mot vernaculaire utilisé de la sorte détermine donc un genre de constructions qui peut être décliné en plusieurs types.

Il est intéressant pour nous de noter que par leurs propos, Venturi, Scott Brown et Izenour valident l'architecture vernaculaire tout en confirmant le rapport hiérarchique qu'induisait Kimball en la distinguant de l'art. En effet, à la manière des artistes Pop qu'ils citent souvent en exemple, les auteurs désirent s'inspirer de la culture populaire pour créer des œuvres qui rejoignent la population et qui frappent par leur symbolisme. Venturi, Scott Brown et Izenour puisent dans l'architecture vernaculaire commerciale, l'inspiration à la conception de nouvelles formes.

Dans les textes que nous avons présentés dans ce chapitre, nous remarquons que l'architecture vernaculaire était interprétée de sorte à valoriser certaines caractéristiques précises de ses formes, son implantation ou sa composition. Par sa fonctionnalité et son absence d'ornementation, l'architecture vernaculaire mise de l'avant par Hitchcock ou Moholy-Nagy n'est pas sans rappeler celle de Petit. Cependant, alors que ce dernier valoriser l'imposition d'une ornementation au corps de bâtiment vernaculaire, les modernes eux préconisent l'absence d'adjonctions au profit de la simple forme et de la matérialité.

À propos de la critique que subit l'architecture moderne en Europe, l'historien de l'architecture Leonardo Benevolo écrit :

Dans le premier après-guerre on a cru pouvoir mettre en place un nouveau système de formes universellement valables, en rupture avec le passé. Les événements ont montré que cette tentative était prématurée, et la culture contemporaine, vivement impressionnée par cet échec, s'est engagée dans un large processus analytique de réexamen et de vérification de ses thèses, explorant les occasions manquées initiales

²³⁴ *Ibid.*, p. 53.

et passant au crible l'héritage du passé, pour distinguer ce qui est vivant de ce qui est mort. C'est pour cette raison qu'on étudie avec un intérêt renouvelé les expériences parallèles et antérieures.²³⁵

Nous constatons qu'à l'époque où le mouvement moderne gagne les États-Unis, entre les deux Guerres, puis gagne de la vigueur, après la Seconde Guerre, les architectes et critiques ne se tournent pas vers la grande tradition architecturale pour comprendre et expliquer l'architecture moderne. Ils étudient plutôt l'architecture qu'ils considèrent vernaculaires. Selon nous, ce choix est motivé par le changement de paradigme de la société moderne et le rôle plus présent de l'individu au cœur des préoccupations.

Selon Schapiro, l'étude de l'art moderne a permis de déterminer certaines caractéristiques qui ont rendu possible l'étude d'objets primitifs et leur reconnaissance comme objet d'art. La ligne, le point, la couleur, la surface préparée par l'artiste, peuvent être observés seuls et dans leurs interrelations : « Ces éléments ont deux caractéristiques : ils ont une capacité expressive intrinsèque et ils tendent à constituer un tout cohérent. On retrouve dans les arts de toutes les cultures la même tendance à une structure cohérente et expressive.²³⁶ » Schapiro croit que les œuvres primitives ne pouvaient être appréciées alors que la beauté était synonyme de représentation naturaliste. Les changements dans les modalités d'analyse permettent l'intégration de différentes manifestations artistiques. Nous sommes d'avis que l'architecture moderne a aussi joué ce rôle par rapport à l'architecture vernaculaire. Pas seulement parce que cette dernière peut être primitive – au sens où l'entendent Moholy-Nagy et Rudofsky – mais parce que sa conception répond à d'autres impératifs que ceux reconnus traditionnellement par l'Académie.

Dans son essai sur l'architecture moderne, Peter Collins rappelle qu'avant les innovations amenées par l'utilisation de l'acier pour les structures de bâtiments dans les années 1880, le travail de l'architecte consistait avant tout du choix dans l'ornementation des bâtiments.²³⁷ Les transformations liées à l'industrialisation et l'arrivée de nouveaux matériaux n'épargnent pas l'architecte. Sa pratique doit se renouveler et l'importance

²³⁵ Benevolo, *Ibid.*, s.p.

²³⁶ *Ibid.*, p. 42.

²³⁷ Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*. Montréal. Kingston, McGill-Queen's University Press. 2^e éd., 1998. p. 122-123.

d'autres acteurs dans le processus de construction – notamment l'ingénieur – n'est qu'une des variables soulevées par sa nouvelle situation.

Si la pratique de l'architecture est ainsi éprouvée et puisque le vernaculaire trouve son chemin dans les discours des critiques et historiens de l'art, nous comprenons mieux que sa perception puisse aussi changer chez les chercheurs des sciences humaines qui l'ont étudiés depuis Isham et Brown. Nous verrons dans le prochain chapitre, comment ces nouvelles données viennent remettre en cause la définition du vernaculaire.

CHAPITRE IV

LES ÉTUDES DE CAS D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE MODERNE : VERS UNE REFONTE DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ?

Depuis les années 1980, les ouvrages ou articles publiés sur le vernaculaire sont innombrables. Si beaucoup d'entre eux consistent de livres illustrés sur l'architecture traditionnelle, certains textes ont néanmoins des bâtiments modernes comme sujet d'étude. Après avoir constaté que l'architecture moderne pose un changement de paradigme en histoire de l'architecture, nous effectuons un survol des contributions récentes à l'étude du vernaculaire afin de d'observer comment ces bâtiments sont étudiés.

Les études sur le vernaculaire intéressant de plus en plus de chercheurs nous voyons aussi que certains groupes se forment autour du sujet. Aux États-Unis, le Vernacular Architecture Forum est sans contredit le groupe le plus populaire et le mieux organisé. Par le biais des publications des actes de leurs conférences, nous dégagerons leur définition de l'architecture vernaculaire.

Notre exploration se conclut avec un second volet sur le travail de Dell Upton. Il y est question de l'histoire de l'architecture américaine qu'il publie en 1998. Nous nous intéressons particulièrement à cet ouvrage puisqu'il permet selon nous à Upton de définir sa vision de l'architecture, mais de plus il nous permet de compléter la boucle amorcée dans notre travail par le biais de ses études généalogiques.

4.1 John Brinckerhoff Jackson et le paysage vernaculaire

John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) est né en France, mais passe la grande majorité de sa vie aux États-Unis. Après un baccalauréat en histoire et en littérature de l'Université Harvard (1932), il étudie brièvement l'architecture au Massachusetts Institute of Technology. Il ne complète pas ses études supérieures puisqu'il doit partir au combat lors de la Seconde Guerre. À son retour, il travaille dans un ranch, mais un incident le contraint à cesser ses fonctions. C'est alors qu'il s'investit dans l'écriture.

L'architecte Marc Treib relate dans un article publié suite au décès de Jackson que c'est alors qu'il est à la guerre, qu'il se met à écrire des récits sur les paysages qu'il traverse. D'après Treib, c'est sur la base de ces expériences qu'il fonde la revue *Landscape* après son accident en 1951²³⁸. Il développe alors son discours sur le paysage vernaculaire américain.

Bien qu'ils ne soient pas contemporains, Upton met en relation l'apport de Jackson et celui de Giedion dans l'évolution de la notion de vernaculaire. Selon Upton, tandis que Giedion trouve dans la technologie l'expression des valeurs communes, pour Jackson, ces valeurs résident dans le paysage ordinaire²³⁹. Ils évoluent tous deux en accord avec leur contexte éminemment moderne, un monde de production qui n'est plus celui des monuments uniques, mais davantage celui de la répétition et de la consommation. Une distinction qui démarque l'apport de Jackson de celle de Mumford et des historiens de l'art qui critiquent la modernité dans la première moitié du XX^e siècle.

La valeur pour nous des textes de Jackson est qu'il porte un intérêt ouvert au vernaculaire. De plus, les bâtiments et environnements qu'il présente ainsi peuvent aussi être modernes exemples de vernaculaire moderne. Dans une Amérique où la voiture prolifère, l'économie prospère, l'espace et le temps deviennent pour lui des variables maîtresses dans la conception de l'environnement. Le paysage que sous-entend Jackson n'est pas seulement naturel. Il comprend à la manière de l'environnement de Rapoport, comme tout ce que le regard embrasse, tout ce qui est construit et les gens qui y vivent et le modulent. Plutôt que de parler d'architecture vernaculaire, il propose « paysage vernaculaire » :

Landscape is a space on the surface of the earth; intuitively we know it is a space with a degree of permanence, with its own distinct character, either topographical or cultural, and above all a space shared by a group of people; and when we go beyond

²³⁸ Marc Treib, « The Measure of Wisdom : John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 55, no. 4. (décembre) 1996. p. 380. <<http://links.jstor.org/sici?sici=0037-9808%28199612%2955%3A4%3C380%3ATMOWJB%3E2.0.CO%3B2-Q>> consulté le 8 décembre 2005.

²³⁹ Dell Thayer Upton. « Outside the Academy : A Century of Vernacular Architecture Studies 1890-1990 », In Elisabeth Blair MacDougall (comp), *The Architectural Historian in America*. Coll. « Studies in the History of Art ». no. 35, Washington D.C., National Gallery of Art. 1990. p. 206-207.

the dictionary definition of landscape and examine the world itself we find that our intuition is correct.²⁴⁰

Rapoport se rapproche de la conception du vernaculaire de Jackson, surtout lorsqu'il indique que le vernaculaire n'est pas tant un objet d'étude en soi qu'une porte permettant d'accéder à l'étude des relations de l'homme à son milieu : « [...] vernacular design is seen as part of a much larger body of work; it is also studied not mainly for its own sake, but rather because it provides one very useful point of entry into the study of environment-behavior relations, i.e. it has both extrinsic as well as intrinsic importance.²⁴¹ »

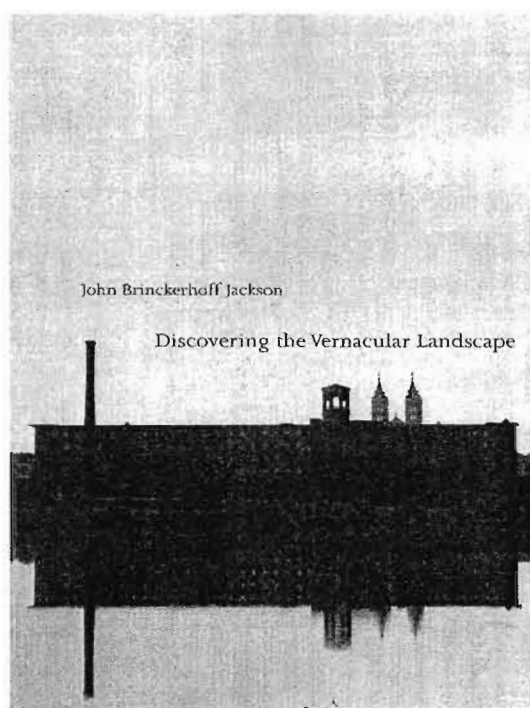


Figure 4. 1 Couverture de l'ouvrage *Discovering the Vernacular Landscape*. Tiré de: John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven (Conn.) et Londres, Yale University Press, 1984. 165 p.

²⁴⁰ John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven (Conn.) et Londres, Yale University Press, 1984. p. 5.

²⁴¹ Rapoport. « A Framework for Studying Vernacular Design », p.53.

En introduction au recueil composé de ses communications à Harvard - *Discovering the Vernacular Landscape*, 1984 –, Jackson explique que le thème de ses recherches demeure toujours le même. Il aurait aimé que les gens se familiarisent avec le paysage américain contemporain, qu'ils comprennent sa complexité et sa beauté qui le distingue des autres²⁴². Son but n'est pas pour autant la sauvegarde et la protection des environnements qu'il décrit. Au contraire, il critique les pratiques de conservation et indique que la monumentalisation de bâtiments singuliers nous fait perdre la relation qu'ils entretiennent avec leur contexte. Dans ce processus où les bâtiments sont transformés en monument, il est d'avis que se perd le lien entre la culture populaire et le paysage qui en est son reflet. Il n'est pas d'avis que la pratique de la conservation fait ressortir la fonction anthropologique des bâtiments au sens où l'entend Françoise Choay.

Il remarque que l'histoire des paysages américains est si peu documentée, que la seule histoire qu'il est possible d'écrire au moyen de pièces de documents historiques est celle des aménagements publics et des monuments : les parcs nationaux, les villages de l'époque coloniale qui furent conservés (ou restaurés), certains bâtiments classés ou jardins conservés²⁴³.

Pour Jackson, les monuments comme les bâtiments considérés comme étant vernaculaires font partie d'un ensemble cohérent et c'est ainsi qu'ils doivent être interprétés. Ces ensembles, ces paysages, sont définis par chacune de leurs parties, mais existent en somme par la présence de l'Homme. C'est d'ailleurs ce qui leur confère leur sens et leur beauté :

[...] I suspect that it is by studying the vernacular that we will eventually reach a comprehensive definition of landscape and landscape beauty. The older I grow and the longer I look at landscapes, the more convinced I am that their beauty is not simply an aspect but their very essence, and that that beauty derives from the human presence.²⁴⁴

²⁴² Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, p. ix.

²⁴³ *Ibid.*, p. xi.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. xii.

La définition que fait Jackson de ce qu'est le vernaculaire renvoie d'abord aux formes et aux techniques de productions, à la manière de Hitchcock ou Mohly-Nagy et moins au travail ou à la communauté tel qu'il est vu par les chercheurs en sciences humaines comme Glassie ou Kimball.²⁴⁵

Comparativement aux auteurs précédents, les écrits de Jackson son davantage descriptifs qu'historiques. Il y raconte l'histoire de lieux ordinaires, pêle-mêles, déterminés sans méthodologie précise. Nous affectionnons particulièrement l'exemple qu'il donne des routes par lequel il explique qu'un élément efficace n'est pas nécessairement issus de codes et qu'il peut au contraire, perdre sa fonction s'il ne demeure pas en marge des législations²⁴⁶. C'est ainsi qu'il pose la distinction entre les deux genres possibles de paysages. Ceux qui sont constitués et maintenus par les institutions et dont l'évolution est planifiée et l'usage légiféré. Puis les autres, vernaculaires, qui ne font que répondre aux impératifs pragmatiques d'un lieu précis à un moment donné et dont l'avenir est aussi incertain que l'était sa création : « One established and maintained and governed by law and political institutions, dedicated to permanence and planned evolution; the other, the vernacular landscape, identified with local custom pragmatic adaptation to circumstances, and unpredictable mobility.²⁴⁷ ». L'opposition entre les deux réside dans l'organisation. En ces termes, Jackson pose le vernaculaire de manière similaire aux définitions des dictionnaires qui opposent le vernaculaire, comme une langue spontanée, au langage scientifique.

Jackson ne peut concevoir comme plusieurs auteurs que le vernaculaire américain soit tributaire de l'architecture européenne du XVI^e ou du XVII^e siècle. Un tel énoncé fait abstraction du développement dynamique du vernaculaire européen, qui : « [...] has had a history of it's own, distinct from that of formal architecture, and that far from being

²⁴⁵ *Ibid.*, p.85.

²⁴⁶ Dans un village, un chemin peut avoir été pratiqué informellement dans un champ ou une forêt. Il n'est connu que des gens qui l'utilisent et l'ont forgés dans la nature. Puisque le chemin est efficace, de plus en plus de gens l'empruntent, marquant de plus en plus sa trace dans le paysage jusqu'à ce qu'il devienne officiellement une route. Alors qu'il devient une route, l'état en prend le contrôle et pose son autorité législative. À ce moment, le chemin peut être organisé différemment et perdre de son efficacité aux yeux des locaux qui lui préféreront un autre chemin non-officiel; voir *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. xii.

« timeless » and determine by ancient archetypes, it has undergone a long and complicated evolution.²⁴⁸ »

Il explique par exemple qu'au XVI^e et XVII^e siècles s'opèrent en Europe des changements profonds de la structure économique et sociale. Du nombre de ces facteurs il dénombre entre autres le développement des colonies, la densification des villes et la rareté de certains matériaux, comme le bois. C'est aussi à cette époque qu'une révolution appelée « découverte de l'enfant » contribue aux changements apportés aux plans des maisons traditionnelles²⁴⁹. Tel que l'explique Jackson, tous ces changements donnent naissances à des genres d'architectures qui ne sont plus simplement rurales ou agricoles : elles doivent servir la famille, les milieux ouvriers, elles recourent à des matériaux importés. Pourtant, nous l'avons nous-même remarqués, les chercheurs persistent encore aujourd'hui à voir le vernaculaire comme étant traditionnel et rural :

[...] it was identified with mining and shipping communities, with cities and the architect – or engineer-planned villages having a military or political function. Finally it used materials and techniques imported from elsewhere. And yet because it was an architecture meant for farmers or craftsmen or wage earners it still qualified – and is still thought of – as vernacular.²⁵⁰

Lorsqu'ils arrivent en Amérique, les colons trouvent du bois et de l'espace à profusion. Ils doivent aussi constituer de nouveaux ensembles organisés. La population est plus jeune et compte dans ses rangs moins de main d'œuvre qualifiée. Dès lors, le vernaculaire qui est érigé ne marque plus une continuité avec l'architecture européenne, mais plutôt, selon Jackson, de cette conjoncture particulière naît une architecture vernaculaire typiquement américaine. C'est ce vernaculaire qui a évolué que nous pouvons toujours l'observer dans le paysage américain d'après lui, mais qui prend aujourd'hui la forme de maison-mobile, de condominiums, etc²⁵¹. Le changement de paradigme conoté dans son

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Nous comprenons ce changement comme la reconnaissance de l'individualité et des droits de l'enfant; *Ibid.*, p.86.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Il donne ici des exemples de constructions modernes, telle que la maison-mobile qui demeurent liées à l'époque de la colonisation. En effet, selon lui, la maison-mobile, dans sa répartition de l'espace intérieure, du nombre de pièce, de l'introduction des installations était novatrice comparativement à bien des demeures européennes. De plus, elle la maison vernaculaire américaine peut être un microcosme ses utilisateurs

propos nous rappelle la définition de la modernité de Jean Baudrillard. Ici par contre, Jackson l'applique à la définition des modalités qui s'offrent aux colons américains. Ce sont elles qui régissent la constitution des formes architecturales propres au lieu.

À la différence des auteurs de l'époque moderne présentés précédemment, Jackson ne s'attarde pas aux formes ou à des caractéristiques précises des constructions, mais plutôt à des types qu'il explique par leur contexte d'implantation : qu'il soit social ou géographique. Il ne partage pas pour autant l'approche des folkloristes ou géographes culturels puisqu'il ne fonde pas ses affirmations sur la tradition.



Figure 4. 2 Maison-mobile déplacée sur une route aux États-Unis. Tirée de : John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven (Conn.) et Londres: Yale University Press, 1984, p.88-89.

dépendent tout de même d'une communauté. d'où la création de nouvelles entités communautaires telles que la banlieue, les parcs pour maisons-mobiles, le condominium

J. B. Jackson figure selon nous parmi les auteurs les plus importants et les plus influents dans l'exploration de l'architecture vernaculaire. Par ses textes, mais aussi par la publication et la diffusion de la revue *Landscape*, il contribue à intégrer de nouveaux objets dans les études sur le vernaculaire, mais aussi dans l'étude de l'architecture. En l'occurrence, des bâtiments populaires – pour reprendre son expression – de l'époque moderne tels que : le strip mall, les maisons mobiles, les commerces d'une rue principale,...

Dans la notice nécrologique que lui fait dans le *New York Times*, William Grimes écrit à propos de Jackson que, plutôt que de se rebiffer à la vue des centres commerciaux, il y voyait une riche source d'information sur la civilisation américaine. Il se pose contre la conservation de bâtiments et leur « monumentalisation », néanmoins, nous sommes d'avis que tel que le Révérend Petit, il voit dans l'architecture vernaculaire les monuments de notre société : « Rather than being appalled at shopping malls, he regarded them as rich sources of information about American culture, as expressive and characteristics of our time as Chartres was of its.²⁵² »

Les écrits de Jackson diffèrent pour leur propos et leur méthodologie des textes que nous avons présentés précédemment. Ils sont selon nous précurseurs de deux choses que nous verrons poindre au début des années 1980 : l'étude d'une architecture vernaculaire qui appartient à la modernité et les discussions concernant une refonte de l'histoire de l'architecture afin qu'elle témoigne des différentes réalités culturelles. Nous en traiterons avec les contributions des auteurs qui suivent.

Avant que Venturi, Scott Brown et Izenour s'intéressent à l'architecture vernaculaire commerciale pour ses formes à la fin des années 1970, Jackson s'y arrêtaient déjà pour expliciter sa place centrale dans la culture contemporaine de l'époque. Son apport ne mènera peut-être pas à l'avènement du postmodernisme, mais il contribue selon nous à une nouvelle définition du paysage et par incidence, de l'histoire de l'architecture au moment où elle se questionne sur elle-même

²⁵² William Grimes, « Brinck Jackson 86. Dies : Was Guru of the Landscape », *The New York Times*. 31 août 1997. p. 27.

4.2 L'exclusion, le pouvoir et l'architecture commerciale : la contribution de Barbara Rubin

Les écrits de Dell Upton témoignent qu'il ne s'oppose pas à l'étude d'une architecture vernaculaire moderne, mais qu'il critique la qualité des textes et le manque de rigueur méthodologique des auteurs qui s'y adonnent. Tel que le démontrent les recherches de Rapoport ou de Venturi, Scott Brown et Izenour, les méthodes de recherche demeurent à être définies afin d'être adaptées au corpus. Selon Upton, cette difficulté est due à la jeunesse du corpus, c'est-à-dire, au manque de recul par rapport aux bâtiments et au manque de documentation colligées portant sur les objets.

Cela n'empêche pas certains chercheurs d'investiguer sur des objets précis et d'élaborer un discours en lien avec des thèmes liés à l'histoire sociale. Parmi ceux-ci, Upton identifie la géographe Barbara Rubin (1937 -). *Aesthetic Ideology and Urban Design* est publié dans la revue *Annals of the Association of American Geographers* en 1979, alors que Rubin est géographe à l'Université de Californie à Los Angeles²⁵³, puis sera repris dans le recueil *Common Places* que publient Upton et Vlach. En introduction au texte, Upton indique que Rubin réussit à démontrer que le vernaculaire peut se révéler être l'expression de valeurs conflictuelles dans la société. Nous connaissons peu de détails sur la biographie de cette professeure-chercheuse, sinon qu'elle constitue le programme d'études féminines à la New Jersey City University²⁵⁴.

Tandis que Jackson analyse les logements transportables et en fait remonter la source dans l'architecture vernaculaire traditionnelle américaine, Barbara Rubin, elle, étudie l'origine des *strips* et trouve ses fondements dans la tenue des grandes Expositions d'architecture aux États-Unis. Au contraire des auteurs que nous avons présentés jusqu'à présent, l'architecture académique est à l'origine d'une construction vernaculaire.

²⁵³ Barbara Rubin, « Aesthetic Ideology and Urban Design », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 69, no. 3 (septembre), 1979, p. 339–361.

²⁵⁴ Leslie Berger, « Second Starts: When do you Retire? Here are 6 answers », *The New York Times*, en ligne. 21 mars 2001.
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?sec=health&res=9F04E4D7113AF932A15750C0A9679C8B63>> consulté le 24 avril 2006.

L'exposition internationale de Chicago marque pour Rubin, le moment de la séparation entre ce qu'elle appelle les fonctions urbaines et la culture urbaine. Par culture urbaine, elle pose que l'unité stylistique d'une ville est issue du contrôle exercé par son élite sur les espaces les plus intéressants ou ayant la plus grande valeur marchande. Comprendre la ville seulement par ses formes éloigne le chercheur de la fonction urbaine et l'empêche de la voir comme une manifestation de valeurs symboliques traduites par des formes.

Rubin rapporte que lors de l'exposition de Chicago, un groupement de bâtiments de styles reconnus comme étant de la *haute culture*, en l'occurrence néoclassique, sont construits afin de « donner l'exemple »²⁵⁵. Afin de regrouper les services et les divertissements lors de l'événement, les organisateurs imaginent la conception d'un musée vivant aux côtés des bâtiments d'exposition. Ils le voient tel un quartier commercial composé de reconstitutions de différents lieux célèbres sur la planète. Par manque de financement, les organisateurs décident finalement de laisser l'organisation d'un tel lieu à des entrepreneurs privés puis ils relèguent carrément l'ensemble commercial à l'extérieur du site officiel de l'exposition. Il en résulte, le lieu nommé *Midway Plaisance*, une bande séparée de un mile de long, perpendiculaire au site de l'Exposition où les commerces aux façades bigarrées s'alignent : « a separate strip, arranged in a rigid grid pattern, set perpendicular to the grounds of the Exposition proper. [...] The Midway was a street one mile long by one city block wide, with a central axis upon which commercial attractions lined up neatly along each side.²⁵⁶ » Par leur implantation et la compétitivité de leur marché, ces lieux qui naissent parallèlement aux expositions internationales, comme *Midway Plaisance*, sont pour Rubin les ancêtres des *strip* et des centres d'achat.

²⁵⁵ Rubin, « Aesthetic Ideology and Urban Design », p. 344.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 345.

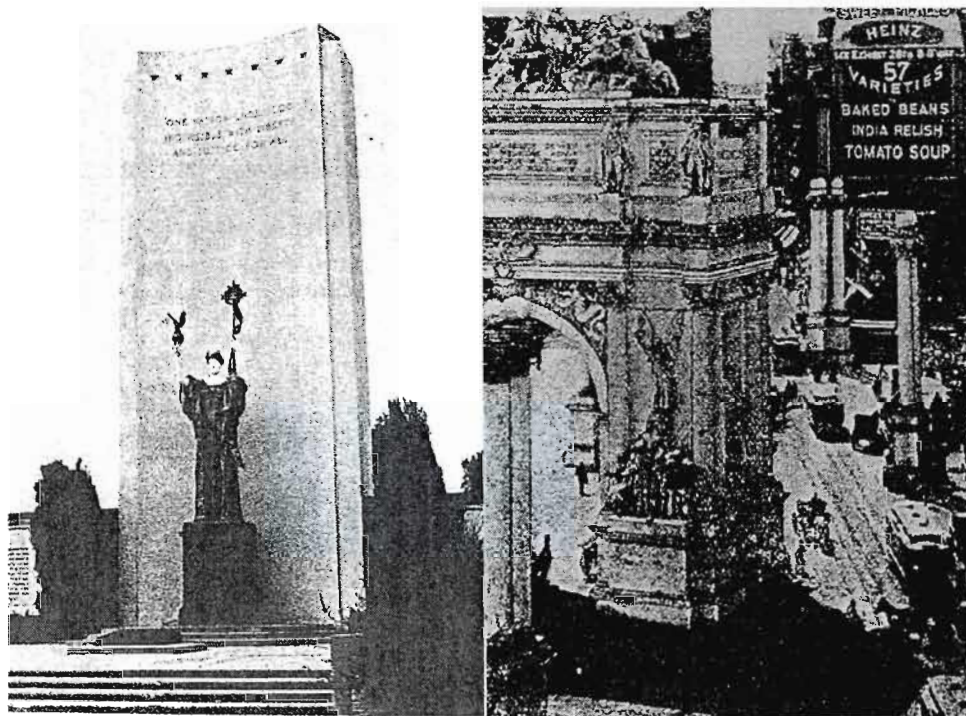


Figure 4. 3 et 4. 4 Modèle réduit de la statue de la République construite dans la section *Court of Freedom* du cimetière de Forest Lawn et reproduction de l'arche de Dewey à Madison Square vers 1900. Tirées de : Barbara Rubin, « Aesthetic Ideology and Urban Design », In Dell Thayer Upton et John Michael Vlach, (dir. publ.), *Common Places*, Athens (Ge), University of Georgia Press, 1986, p. 491, 492.

En effet, à la même époque, Rubin relate que le commerce de détail se développe et se structure. Les constructions telles qu'il fut possible de voir à *Midway Plaisance* inspirent ces nouveaux commerces de sorte que vers la fin des années 1920, chaque nouvelle banlieue comporte son *strip*, son lot de constructions dont la façade ou le bâtiment entier sert à attirer l'attention sur les activités du commerce. Ce sont les mêmes objets qu'étudient Venturi, Scott Brown et Izenour à Las Vegas. Après la Deuxième Guerre, ce sont les chaînes de franchises qui bénéficient de ces essais individuels et s'en inspirent pour créer leur image de marque.

Les bâtiments de la *White City* à l'Exposition internationale de Chicago s'opposent directement aux échoppes exotiques de *Midway Plaisance* par leur présence physique, mais aussi par leurs styles. Ils sont pourtant de même nature : des reconstitutions éphémères de stucco implantées dans un site artificiel. Néanmoins, tel que l'indique Rubin, seule la *White City* se doit d'influencer le cours de l'histoire architecturale

américaine. L'auteur explique comment le programme *City Beautiful* concourt à sa diffusion en cherchant à contrer la laideur dans les villes.

L'auteure déplore que la visée esthétique se réalise aux dépens des impératifs sociaux et économiques. Les problèmes de pauvreté ou de cohésion sociale pouvant être sous-jacents à la « laideur » des villes, ne peuvent selon elle être résolus par l'imposition d'une esthétique formelle : « It was a movement concerned solely and exclusively with urban aesthetics and not with the economic realities of urban unction or the social realities of poverty ans class stratification which made the city 'ugly'²⁵⁷. » De plus, comme le remarque Rubin, cette laideur demeure subjective.

Selon Rubin, le rejet de la ville moderne est une réponse négative à l'esthétisme de la fonction urbaine et le rejet d'une société qui s'est pourtant fondée sur le maintien et la promotion des libertés individuelles et de la libre entreprise. Le discours de ceux qui critiquent la ville oppose d'après l'auteure « l'idéal » à la « réalité » puisque l'entreprise privée en Amérique possède le droit de s'afficher dans le paysage et promouvoir son commerce de manière parfois peu subtile :

But the spatial organization of a society ideologically committed to the maintenance of efficiency and preservation of individual liberties through free enterprise permitted and even required the aeral repetition of commercial centers and the competitive and economical design of the structures which comprised them.²⁵⁸

Rubin établit que le début de la dichotomie entre la ville idéalisée et la réalité sociale et commerciale survient au moment de l'accession au pouvoir d'entrepreneurs urbains. En réaction à cette nouvelle élite, les familles de vieilles fortunes (liées à l'exploitation terrienne) prennent selon elle le contrôle des institutions dans les villes et deviennent les représentants du bon goût : se posant derechef contre tout aménagement urbain lié à la nouvelle économie. D'après l'auteure, à ces vieilles dynasties se joignent ensuite les familles d'industriels ou d'hommes d'affaires qui ont réussi. Ils demeurent aujourd'hui à la tête des institutions et des lieux de diffusion du goût et de la connaissance et tentent de

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 346.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 353.

maintenir leur mainmise sur le développement urbain. Rubin exprime que dans l'esthétique américaine, ceux qui *font* le goût font de l'argent et que ceux qui font de l'argent *font* le goût. Ce qui explique aussi selon elle que l'intérêt se soit déplacé du côté des milieux urbains au détriment des milieux ruraux.

Alors que les vieilles familles des propriétaires terriens dénigrent la construction de gratte-ciel, désormais, les entrepreneurs s'en prennent aux bâtiments qui ne démontrent pas d'une aussi grande efficacité et valeur immobilière qu'eux :

Their twentieth century counterparts devote their critical faculties to condemnation of the myriad small businesses which have filled in the urban space. [...] The canons of these critics would thus exclude from the marketplace of the city those who are usually the most lively and the most vulnerable – the small businessmen and entrepreneurs whose capital is so limited and whose footholds so tenuous that their survival depends upon maximally effective, portable icons : neon signs, billboards, and fiberglass totems.²⁵⁹

L'étude de Rubin est similaire à la lecture de l'environnement que fait Jackson dans sa manière de lier les phénomènes ou l'évolution des objets à des dynamiques sociales et économiques. Pour comprendre un phénomène moderne, le vernaculaire commercial (la construction de strips ou de commerces aux formes diverses, par exemple, le restaurant en forme de canard) Rubin retourne à des événements reconnus par l'histoire de l'architecture; examine parallèlement l'évolution des commerces (le développement du commerce au détail et sa poursuite d'une architecture appropriée à la vente) et crée un lien entre les facteurs économiques et sociaux qui agissent sur leur développement : en l'occurrence, le pouvoir, l'argent et l'esthétisme primé. À cela elle ajoute l'examen des lieux de diffusion du bon goût, soit : les écoles.

Rubin donne l'exemple de la chaîne de restauration rapide McDonald's et rappelle que les universitaires étudient et saluent le modèle McDonald's à partir des années 1970, c'est-à-dire, à partir du moment où est reconnu son succès financier. L'auteur rappelle notamment les propos de Ada Louise Huxtable, la critique d'architecture du journal *New York Times*, qui écrit qu'elle commençait à trouver un certain esthétisme ainsi qu'un sens culturel à ce vernaculaire commercial : « [...] began to find 'aesthetic merit and cultural

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 358.

meaning' in these urban vernacular commercial forms²⁶⁰. » De même, Rubin cite l'historien de l'architecture Charles Jencks, qui énonce que tant qu'à ne pas pouvoir se sauver du mauvais goût, aussi bien le codifier et tenter de comprendre lorsqu'il est mieux ou pire : « Since you can't escape Bad Taste any more, the only thing you can do is apply standards to it and discover when it is really subversive and enjoyable.²⁶¹ »

D'une manière analogue, Rubin rappelle que c'est à la fin des années 1970, plus précisément en 1976 qu'est fondée la Society for Commercial Archeology, dont fait aussi état Dell Upton. Ce regroupement s'emploie à documenter et conserver les structures significatives et les *symboles* de l'environnement commercial bâti. Le vernaculaire commercial qu'étudie Rubin accède selon elle, à un nouveau statut et intègre les cercles universitaires. Ce statut n'est pas garant de qualité aussi, Upton déplore que les intérêts de ce groupe demeurent subjectifs et ne cherchent souvent qu'à célébrer une architecture sans la comprendre ou l'expliquer. En quelque sorte, par la publication d'ouvrages abondamment illustrés, il est d'avis qu'on demande au lecteur ce que les entrepreneurs essaient d'accomplir, l'assouvissement sans condition²⁶² : « Much 'recording' lapses into indiscriminate cheerleading for the effluvia of American capitalism in every form. Sumptuous photographs of commercial buildings ask us to do the same things that the buildings themselves ask – surrender to them uncritically.²⁶³ »

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 359.

²⁶¹ Charles Jencks, 'Ersatz in L.A. », *Architectural Design*, vol. 93, no. 9, 1973, p. 35; cité dans Barbara Rubin, « Aesthetic Ideology and Urban Design », p. 359.

²⁶² Poursuivant dans la veine de *Learning from Las Vegas*, Steve Izenour n'échappe pas à cette critique. Il publie entre autres *White Tower*, avec un ancien collègue de l'Université de Pennsylvanie, Paul Hirshorn, aux presses du Massachusetts Institute of Technology, en 1979; Hirshorn, Paul et Steven Izenour, *White Towers*, Cambridge (Mass.) et Londres : The MIT Press, 1979, 189 p.; voir Dell Thayer Upton, « Ordinary Buildings : A Bibliographical Essay on American Vernacular Architecture », *American Studies International*, vol. 19, no 2 (hiver), 1981, p. 72.

²⁶³ *Ibid.*



Figure 4. 5 Dessin de Charles Fish. d'une façade de restaurant McDonald's, 1952. Tiré de : Alan Hess, *Google · Fifties Coffee Shop Architecture*. San Francisco, Chronicles Books. 1985, p. 100.

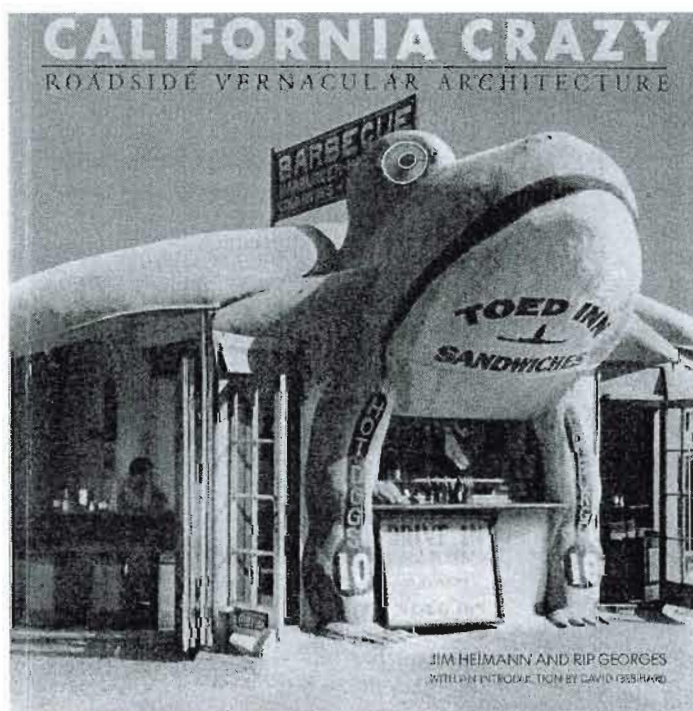


Figure 4. 6 Couverture du livre de Jim Heimann et Rip Georges. *California Crazy · Roadside Vernacular Architecture*, Préf. de David Gebhard. San Francisco. Chronicle Books. 1980. 138 p.

Les contributions de Barbara Rubin et de John Brinckerhoff Jackson contribuent selon nous à démontrer l'évolution dynamique du vernaculaire et son rapport intime à son contexte. Ces nouveaux développements des études sur les vernaculaire remet en question la définition et la position du sujet traditionnel. Mais plutôt que de revoir uniquement la signification du mot vernaculaire, c'est la refonte de l'histoire de l'architecture qui devient un sujet d'actualité.

4.3 Le *Vernacular Architecture Forum* et le développement des idées sur le vernaculaire

En 1980 est formé le Vernacular Architecture Forum (VAF), une société basée aux États-Unis regroupant des chercheurs d'horizons divers. Depuis sa constitution, le VAF publie régulièrement des bulletins, organise des conférences annuelles et octroie des bourses pour des projets de recherche, de conservation ou de restauration de bâtiments vernaculaires. Chaque deux ou trois années, l'organisation publie un recueil des meilleurs textes présentés lors des conférences. Les articles colligés dans *Perspectives in Vernacular Architecture* sont rarement théoriques. Il s'agit surtout d'études de cas, traitant d'un édifice, d'un matériau particulier, sinon d'une typologie. La pluridisciplinarité des contributeurs concourt à la diversité des sujets, mais contribue aussi à donner un portrait global du déplacement de la signification du mot vernaculaire. Le texte d'introduction du recueil s'apparente en règle générale à un éditorial où sont résumées les idées récentes.

Dans le cadre de la première publication en 1982, l'historienne de l'architecture Camille Wells relate la constitution du VAF et sa mission. Elle explique la définition du vernaculaire généralement admise par les membres, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un ensemble de bâtiments de plus en plus nombreux et diversifiés qui ne sont pas rattachés à l'élite ou considérés comme étant monumentaux²⁶⁴. Les écrits de ce premier recueil traitent exclusivement d'architecture domestique traditionnelle américaine.

²⁶⁴ Nous nous sommes permis la traduction de l'expression *polite* par monumental; Camille Wells. (comp.), *Perspectives in Vernacular Architecture I*. Annapolis, (Maryl.) : Vernacular Architecture Forum. 1982, p. 5

Déjà dans la deuxième collection en 1986, nous comprenons par les seuls titres des articles qu'en quatre années, les connaissances et les recherches faites par les membres du VAF progressent énormément. Les auteurs se multiplient et les sujets variés sont cette fois regroupés par thèmes.

En se basant sur les textes généalogiques de Dell Upton comme nous l'avons fait, Camille Wells retrace les grandes lignes de l'étude du vernaculaire dans son introduction *Old Claims and New Demands : Vernacular Architecture Studies Today*²⁶⁵.

En conclusion, elle note que le mot vernaculaire s'est vidé de toutes références architecturales précises au fil d'analyses issus de domaines divers et traitant d'objets variés: « The linking of vernacular architecture as subject with systematic thought of a constellation of disciplines has had the effect of releasing the term from any particular set of architectural characteristics.²⁶⁶ » Wells amène ainsi l'idée d'obsolescence du mot exprimée par Upton dans son recueil *Common Places* trois années plus tôt.

Selon Wells, le mot vernaculaire peut toujours être différencié « d'ordinaire » parce qu'il sous-tend plusieurs années de recherches et différentes méthodes d'investigation. Elle ajoute pour conclure que si tous les bâtiments sont des artefacts qui possèdent un pouvoir d'évocation, si toutes les constructions sont régies par des codes et peuvent transmettre de l'information sur ceux pour qui ils ont été érigés ou qui les ont construites, dans ce cas tous les bâtiments doivent être étudiés. Peu importe qu'ils soient considérés vernaculaires ou non. Certes, elle convient que les bâtiments reconnus pour leur valeur esthétique ont déjà fait l'objet d'études, mais, selon Wells, ils ont rarement été questionnés d'une manière analogue à celle dont l'a été le vernaculaire.

Toujours en poursuivant dans un discours similaire à celui d'Upton, elle écrit que plusieurs chercheurs ont déjà opéré ce changement de point de vue et n'envisage plus tant le vernaculaire comme un genre de bâtiment, mais une manière de les voir : « At this

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 1-10.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

point in the argument, it is clear that vernacular architecture has become, for many scholars, less a *kind* of building than an *approach* to looking at buildings.²⁶⁷ »

Parmi les textes publiés dans ce recueil, nous retrouvons celui de l'historien de l'architecture Richard Longstreth, intitulé *Compositional Types in American Commercial Architecture*. Dans cet article, Longstreth tente d'élaborer une typologie des bâtiments commerciaux construits à San Francisco depuis le XIX^e siècle. Nous retenons surtout de ce texte que, pour son auteur, ces structures commerciales démontrent très peu d'intérêt pour leur volume ou au niveau du plan. La façade demeure pour lui l'élément clef de ce genre d'architecture qui présente même très peu de différences régionales²⁶⁸.

Les autres articles traitant de l'architecture moderne touchent l'architecture domestique. Dans son texte *The Cure for Domestic Neglect : Better Homes in America, 1922-1935*, l'archéologue Janet Hutchison explore l'implantation du programme *Better Homes* aux États-Unis entre les deux Guerres. Le second texte, écrit par Paul Groth, témoigne de l'usage de maisons de chambres dans les villes américaines des années 1930. En dernier lieu, Alice Gray Read, reprend un des sujets abordés par Henry-Russel Hitchcock, soit, les maisons en rangées construites dans la ville de Philadelphie dans les années 1930. Ces deux derniers auteurs sont architectes.

En introduction au recueil de 1991, l'architecte Thomas Carter et l'historien de l'art Bernard L. Hermann avancent d'un pas plus loin que l'a fait Camille Wells, en réclamant que soit repensée l'histoire de l'architecture. Ils sont d'avis qu'actuellement les recherches sur l'architecture vernaculaire constitue un récit d'orientation sociale et historique sur l'architecture qui n'est pas sans emprunter à deux disciplines différentes : l'histoire de l'art et la nouvelle histoire. Selon eux, l'étude de l'architecture vernaculaire ne peut pas demeurer parallèle à l'histoire de l'architecture si les protagonistes des deux champs s'entendent pour conférer aux bâtiments un intérêt historique. Ils croient que ces voies demeureront distinctes tant que persiste l'idée que les historiens de l'architecture ne s'intéressent qu'aux monuments, et pas à l'Histoire :

²⁶⁷ *Ibid.* p. 4.

²⁶⁸ Richard Longstreth. « Compositional Types in American Commercial Architecture » . in *Perspectives in Vernacular Architecture II.* Camille Wells (comp.). Columbia, (Miss.): University of Missouri Press, 1986, p. 12-22.

What we share with architectural historians, assuming architectural history to be a branch of history, is an interest in building. Yet we commonly distance vernacular architecture from traditional architectural history out of a belief that architectural historians are concerned only with the object or the « piece » of architecture rather than with history in general.²⁶⁹

Les deux auteurs sont plutôt d'avis que l'étude du vernaculaire a plus d'affinité avec la *Nouvelle histoire*. Ils font ainsi référence au changement opéré en histoire dans les années 1960, alors que les historiens modifièrent leur approche afin d'autoriser l'inclusion dans l'Histoire de ceux qui avaient été laissés de côté : minorités ethniques ou religieuses, les femmes, Adopter l'expression de *Nouvelle histoire de l'architecture* permettrait selon eux de trancher avec l'histoire de l'architecture traditionnellement écrite jusqu'à présent et les préjugés qui l'accompagnent : « Such a term has several advantages. First it acknowledge that what we are doing is indeed new. Second, it recongnizes our strong affiliation with both architectural history- the study of buildings- and the new social history – the study of human communities.²⁷⁰ » Carter et Hermann aspirent à ce que l'histoire de l'architecture puisse ainsi rendre compte de la diversité sociale et culturelle bien qu'ils reconnaissent des particularités dans la nature du sujet qui puisse maintenir ces deux voies parallèles.

Au sein du recueil de 1991, nous ne retrouvons que deux textes en lien avec le vernaculaire moderne. En réalité, ils précèdent la période moderne américaine, mais par leur thème y est relié. Il s'agit du document de l'architecte Leland M. Roth écrit à propos de Edward Bok, l'éditeur de la revue *The Ladies' Home Journal*, et de sa vision de meilleurs standards dans le design des maisons au début du XX^e siècle. Le second article rédigé par Mary Corbin Sies se rapporte au développement de l'idée de la banlieue entre 1877 et 1917 en tant qu'environnement idéal en Amérique.

Le recueil publié en 1997 est présenté par l'historienne américaine Sally McMurry et une Canadienne, l'historienne de l'architecture et professeure-chercheuse de l'Université

²⁶⁹ Thomas Carter et Bernard L. Herman, (comp.). *Perspectives in Vernacular Architecture IV*. Columbia : University of Missouri Press. 1991, p. 3.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

McGill, Annmarie Adams²⁷¹. Ce septième recueil intitulé *Exploring Everyday Landscapes*, préfigure la tangente des éditrices qui évoquent le lien suggéré dans les différentes communications entre l'architecture vernaculaire, la classe sociale et le pouvoir « Taken together, the contributions in this collection contain highly suggestive implications for our understanding of the relationship between vernacular form and social class, and hence for the dynamics of social power as well.²⁷² » Le pouvoir est notamment lié à l'histoire traditionnelle. Cependant, si les rédactrices par cette affirmation ou par leurs travaux de recherches s'accordent avec la pensée de Carter et Hermann, elles n'expriment pas leur opinion par rapport à une *Nouvelle histoire de l'architecture*. L'idée paraît avoir été éludée dans les années qui séparent les publications.

Il est intéressant selon nous de noter que la division des chapitres sera faite encore une fois par thèmes, mais que, cette fois, les compilatrices admettent s'attarder autant à l'objet architectural qu'à son contexte. De manière analogue à celle de Glassie, elles posent que la relation au pouvoir puisse être retrouvée dans l'organisation de l'espace, dans un style ou l'ornementation : « Thus, by organizing space, style, and ornament, people have communicated both power and resistance.²⁷³ » Discourir de la place de l'ornementation ou des styles dans un discours sur l'architecture vernaculaire est assez novateur. D'autant plus qu'alors certains experts proposent de redéfinir l'histoire de l'architecture.

4.4 L'histoire de l'architecture américaine de Dell Upton

Après l'étude culturelle des géographes, folkloristes ou historiens de la civilisation américaine qui s'éloigne de l'objet et celle des historiens et historiens de l'art qui l'oppose à des styles en quête de validation des productions architecturale, Upton postule que c'est par la méthodologie, que pourront être identifiés et compris les constructions vernaculaires. Il écrit dans l'article *The Power of Things* qu'il préfère définir « vernaculaire » par une approche plutôt que par un corpus :

²⁷¹ Les travaux de Annmarie Adams portent sur les thèmes reliés à la vie quotidienne des femmes et le lien entre la médecine et l'architecture. Elle compléta son doctorat en 1992 à l'université Berkeley, sous la direction de Dell Upton.

²⁷² Annmarie Adams et Sally McMurry (comp.), *Perspectives in Vernacular Architecture VII*. Knoxville. University of Tennessee Press, 1997, p.xix.

²⁷³ *Ibid.*, p.xxiii.

When pressed, my preference is to define vernacular architecture not as a category into which some buildings may be fit and others not, but as an approach to architectural studies that complements more traditional architectural historical inquiries. Increasingly, it seems to me, the best studies of vernacular architecture are characterized not by the kinds of buildings that they treat but by how they go about it.²⁷⁴

Seulement comme nous le constatons au chapitre précédent, mettre au point le raisonnement qui permettrait de regrouper tous les bâtiments vernaculaires n'est pas une tâche facile. Cela se démontre d'ailleurs par les essais de Venturi Scott Brown et Izenour ou de Rapoport pour arriver avec des modalités qui contribueraient à lui fournir un sens.

À la fin des années 1990, la maison d'édition de l'Université Oxford commande à Upton une histoire de l'architecture américaine, qu'elle publie en 1998. C'est par l'exploration de cette Histoire et par la présentation d'études de cas réalisées dans les vingt dernières années que nous verrons en dernier lieu si une définition acceptable du vernaculaire est écrite et si l'architecture moderne y trouve finalement son compte.

La commande d'une histoire de l'architecture à Dell Upton devenu professeur au département d'histoire de l'architecture de l'Université de Californie, témoigne selon nous de la reconnaissance dont il jouit désormais Upton dans la discipline. Pour Upton, l'histoire de l'architecture peut être un moyen d'écrire un récit axé sur des principes esthétiques ou sur des individus qui va au-delà de la description de documents à deux dimensions. Nous voyons là une référence possible aux méthodes d'exploration de Mumford ou Hitchcock qui travaillaient beaucoup à partir de photographies. Upton reconnaît d'emblée que faire une histoire de l'architecture est un projet trop ambitieux pour espérer qu'elle soit complète. Aussi il met son lecteur en garde dès l'introduction tout en spécifiant qu'il ne croit pas non plus à une histoire qui s'organise autour de monuments ou uniquement d'après une chronologie. Il décide donc scinde donc son histoire de l'architecture des États-Unis en thèmes.

L'histoire qu'il rédige compte six chapitres, soit, un premier chapitre sur la demeure de Thomas Jefferson, Monticello, et cinq chapitres qui s'articulent autour de grands thèmes.

²⁷⁴ *Ibid.*

Ces thèmes sont selon nous concentrés autour de deux idées générales exploitées par Jackson et Rubin : l'exclusion et l'inclusion et le paysage.

La première notion centrale relève de la tension entre l'inclusion et l'exclusion. Il en est question dans le premier chapitre intitulé *Communauté* où Upton aborde spécifiquement des rapports entre les différents symboles et traditions culturelles qui doivent cohabiter au sein d'un même grand ensemble qu'est l'histoire américaine. Selon lui, le contexte social américain et le multiculturalisme obligèrent les habitants à repenser la place de la politique, du religieux et de la culture dans le paysage. Il explique que les mythes et l'histoire ne peuvent refléter la réalité de la population :

In the new republic, architecture was asked to shoulder new burdens of communal mythology and historical commemoration that aggravated, rather than resolved, these dilemmas of inclusion and exclusion. The question whether any architecture can represent an entire society remains a live one.²⁷⁵

Le quatrième chapitre dédié à l'argent analyse aussi de cet aspect puisque Upton y fait état des lieux de pouvoirs et leurs propriétés de représentation dans l'organisation des ensembles bâtis. Telle que l'abordait Rubin, il est alors question de l'évolution de la planification urbaine de la colonie aux banlieues modernes en passant par les cités-jardins projetées par la Regional Planning Association.

Le cinquième chapitre thématique traite de l'art. Tout comme les précédents, il est interrelié à l'idée d'inclusion et d'exclusion et aux forces économiques américaines. Upton exprime que l'art doit être compris dans un contexte de consommation. Selon lui, faire accepter la valeur artistique et esthétique de l'architecture contribue à son inclusion à la société de consommation républicaine. Il rejoint Glassie qui déclare que l'Américain est passé de l'artisan au consommateur.

Ce chapitre fait par ailleurs état d'une autre facette de l'exclusion, soit, l'intégration de femmes ou de minorités au sein de la profession architecturale. Cela demeure jusqu'à présent un facteur déterminant dans le cours de l'histoire de l'architecture :

²⁷⁵ Dell Thayer Upton, *Architecture in the United States*, Coll. « Oxford History of Art », Oxford et New York. Oxford University Press, 1998, p. 13.

The assertion that architecture is an art has been an important strategy for adapting building to a republican, consumer society. Specifically, claims for architecture's artfulness supported the efforts of professional architects to claim a place in a building market that had done quite nicely without them. [...] The notion that architect is an artist has been an effective strategy, but one fraught with problems of the relationship of the art-architect to the profession at large, the exclusion of women and ethnic minorities from professional practice, and the role of architecture in shaping the landscape of a democratic society.²⁷⁶

La seconde idée récurrente d'après notre lecture concerne le paysage. Bien que le deuxième chapitre traite particulièrement du rapport conflictuel des Américains avec la nature, nous retrouvons ce thème sous-jacent, aussi au chapitre qui porte sur la technologie. Selon Upton, la relation ambivalente entre la nature et la culture est toujours à l'oeuvre dans le paysage²⁷⁷. Dans ce chapitre sur la technologie l'auteur aborde l'évolution technique et les changements qu'elles amènent dans la vie quotidienne et plus particulièrement sur la manière dont ces changements contribuent à interférer dans le lien entre l'homme et son environnement : « Technologists sought to overcome the limits of the body, making humans equal to the sublimity of their natural surroundings. Equally important, they fashioned, through environmental controls, an artificial climate essential to emerging middle-class social self-definition.²⁷⁸ »

Le premier chapitre au programme de l'histoire américaine de Dell Upton ne figure pas au sein de la présentation de son introduction. Intitulé *An American Icon*, il traite exclusivement de l'importance de la demeure pour les Américains, mais, plus spécifiquement, la place de la maison de Thomas Jefferson, *Monticello*, dans l'histoire de l'architecture américaine. La place qu'il fait à cette étude de cas a de quoi nous surprendre. Mais loin d'Upton l'idée d'écrire une histoire sur les monuments, *Monticello* sert plutôt de prétexte et de pré-texte pour mettre en œuvre tous les thèmes qu'il croit important dans l'étude de l'architecture et auxquels il recourt ensuite pour ses chapitres. Cette astuce permet selon nous au lecteur de valider le choix de thèmes d'Upton, ainsi que de comprendre la portée que peut avoir un récit thématique lorsqu'il est appliqué de manière rigoureuse à un seul bâtiment.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

En plus de s'arrêter à l'histoire de la conception, de la construction et de l'histoire de la propriété des Jefferson, Upton relate les modifications apportées au bâtiment en cours d'utilisation et la manière dont il fut utilisé. Nécessairement, les autres constructions qu'il aborde dans son ouvrage ne sont pas étudiées avec une telle profondeur.

Après lecture, nous constatons que l'histoire de l'architecture de Dell Upton demeure un survol bien rapide. Le vernaculaire n'y trouve pas une place spécifique, il n'y est pas même nommé, s'accordant avec la proposition d'Upton à l'effet que le mot n'est plus utile lorsque sera opérée une refonte de l'histoire de l'architecture. Aux côtés de classiques américains, telles que les maisons de Frank Lloyd Wright, nous retrouvons dans l'iconographie de l'ouvrage, des exemples d'architectures ignorées par les autres histoires. De plus, les bâtiments illustrés ne sont pas même le sujet principal de l'image, tel que pour les *casita* portoricaines où la famille occupe le premier plan de la photographie ou une maisonnette de Berkeley qui témoigne de l'importance du paysage en zone urbaine plus dense.



Figure 4. 7 Façade de maisons de Berkeley en Californie afin d'illustrer l'aménagement paysager en zone suburbaine. Tirée de : Dell Thayer Upton. *Architecture in the United States*, coll. « Oxford History of Art ». Oxford et New York. Oxford University Press, 1998, p.125.



Figure 4. 8 *Casita* de El Barrio à New York avec famille portoricaine. Tirée de : Dell Thayer Upton. *Architecture in the United States*. coll. « Oxford History of Art », Oxford et New York, Oxford University Press, 1998, p. 85.

L'idée posée par plusieurs auteurs, dont Upton, de faire une refonte de l'histoire de l'architecture paraît pouvoir contrevenir à la dichotomie qui a persisté sur près d'un siècle entre vernaculaire et architecture. Ironiquement, le premier constat d'Upton est à l'effet qu'une histoire de l'architecture ne peut jamais être exhaustive et laisse toujours de côté une grande partie des bâtiments.

Les thèmes peuvent être utiles dans l'explicitation d'un contexte social ou dans la compréhension d'une culture, cependant ils ne nous apportent bien peu d'information sur l'objet. À l'exception de l'étude de cas plus poussée sur Monticello, Upton laisse le bâtiment de côté. Son histoire de l'architecture s'inscrit plutôt dans la veine de ses prédécesseurs Glassie ou Kniffen et rapporte le changement d'un paysage architectural sans trop faire état de ses formes ou de sa matérialité.

Tranquillement, tandis que nous cherchions à définir un genre de bâtiments, notre exploration nous a amené à des problématiques qui touchent à la fois l'architecture et

l'architecture vernaculaire. Au point où les mots pour les définir chacun nous paraissent complètement occultés. Pouvons-nous persister à chercher une définition de l'architecture vernaculaire dans ces termes?

Les définitions du vernaculaire et les auteurs qui l'ont étudié nous portaient à croire que l'appartenance à un lieu demeurerait la seule caractéristique immuable. Lorsque Dell Upton rédige une histoire de l'architecture américaine et qu'il y intègre des exemples aussi spécifiques que des maisons de la banlieue de Berkeley en Californie ou des *casita* portoricaines de New York, nous sommes en droit de douter que le lieu soit encore une caractéristique valable pour définir le vernaculaire.

Nous concluons notre exploration de la définition de l'adjectif vernaculaire sans pouvoir rédiger une définition juste et précise. En fait, le vernaculaire nous apparaît plutôt à la manière de la relation conscient / inconscient en psychanalyse. Le vernaculaire étant l'inconscient de l'histoire de l'architecture, soit, un système complexe et non organisé d'où sont émergés depuis un siècle les éléments qui sous-tendent la production d'objets qui marqueront la conscience historique. L'architecture vernaculaire n'est pas moins productrice de sens. Elle témoigne sûrement tout autant que l'architecture Académique d'une réalité plurielle et complexe.

CONCLUSION

Nous avons abordé cette étude avec l'intention de déterminer les manières de valoriser une architecture moderne qui n'est ni prise en compte par le seul groupe de sauvegarde au Québec qui s'intéresse à la conservation de l'architecture moderne, le chapitre québécois de Docomomo International, ni par les différentes instances œuvrant dans le patrimoine traditionnel. Par exemple, comment documenter et sauvegarder des exemples de maisons de banlieue, de motels construits lors de la démocratisation de la voiture? Notre hypothèse était d'abord de considérer cette architecture comme de l'architecture vernaculaire et, par la suite, d'utiliser les études sur ce sujet afin de développer des arguments cherchant à valoriser ces bâtiments qui nous intéressent. Cependant, avant même de pouvoir identifier les caractéristiques de ce corpus, nous nous sommes rendus à l'évidence, le mot vernaculaire nous posait problème. Plus encore, vernaculaire et modernité pouvaient être des concepts antinomiques. Il nous fallait donc explorer la définition de vernaculaire avant d'aller plus loin.

Notre recherche s'est divisée en deux parties : la première s'est intéressée à l'étymologie du mot vernaculaire, la seconde a relevé l'évolution des études qui portent sur des objets considérés comme étant vernaculaires. Plus d'une fois, notre exploration nous a amené en des endroits que nous n'avions pas imaginés au départ. Nous avons notamment l'ambition de couvrir en détail le contexte québécois et de traiter des enjeux de sauvegarde d'une architecture vernaculaire moderne sur le territoire de notre province. Nous avons rapidement abandonné l'espoir d'arriver à identifier un corpus concret lorsque nous avons constaté les enjeux théoriques engendrés par les questions sur le vernaculaire.

L'étymologie du mot ne nous permettait pas à elle seule de déterminer les caractéristiques du bâtiment vernaculaire puisqu'elles ne renvoient à aucun élément précis. Si l'appartenance à un lieu paraissait être la seule constante, la diversité des objets d'étude ne nous permettait pas de la distinguer comme une donnée légitime. En effet, quelle est la limite du lieu : une ville, une province, un pays ? Ces définitions révèlent néanmoins que

le mot apparaît dans les discours sur l'architecture en Angleterre dès la seconde moitié du XIX^e siècle et qu'il met en œuvre les concepts de monumentalité et de style. Toutefois en y regardant de plus près, il nous est apparu que le vernaculaire ne peut être un style architectural au sens où l'entend l'historien de l'art Meyer Schapiro. En effet, l'adjectif vernaculaire renvoie à des bâtiments dont les formes et les genres varient. Il qualifie aussi des objets construits à différentes époques en différents endroits.

Pour ce qui a trait à la monumentalité, nos recherches démontrent que dans la majorité des cas, l'histoire de l'architecture demeure monumentale et s'inscrit dans la tradition occidentale de la grande Histoire. Dans cette perspective, l'architecture vernaculaire est opposée à l'architecture monumentale. La définition du monument établie par Françoise Choay admet cependant une fonction anthropologique que nous pouvons attribuer à l'architecture vernaculaire, notamment lorsqu'elle intègre le discours sur l'architecture du Révérend Petit en Angleterre, en 1861. Petit présente alors l'architecture domestique vernaculaire comme étant le reflet du caractère des maisons construites par les hommes. Elle est selon lui harmonieuse parce qu'elle respecte la communauté et le lieu où elle est construite ainsi que les matériaux disponibles. L'historien de l'architecture Peter Collins est d'avis qu'en posant ainsi l'architecture domestique comme un modèle duquel peut s'inspirer l'architecte contemporain, le Révérend Petit émet une idée novatrice. Il maintient la séparation entre la production d'architectes et celles d'artisans, tout en la reconnaissant pour ses qualités constructives, contrairement à G. G. Scott pour qui elle correspond à l'opposé du « bon goût », lorsqu'il introduit le terme « vernacular » en 1857.

L'exploration des textes sur l'architecture moderne américaine nous a fourni les plus grandes surprises. D'ailleurs en 1932, l'historien de l'art, Henry-Russell Hitchcock, utilise le mot vernaculaire pour désigner l'architecture domestique et commerciale du début du siècle, dans le même esprit que l'avait fait Petit. En tentant de comprendre la définition de la modernité architecturale et de l'architecture moderne par le biais des dictionnaires ou des histoires de l'architecture, nous avons été confrontés à deux constats. D'une part, la modernité architecturale, comme idée et comme programme de travail, et l'introduction du mot vernaculaire dans les discours sur l'architecture surviennent à la même époque. Tous deux sont issus du même contexte, soit de la culture architecturale britannique. D'autre part, la modernité favorise des transformations sur les plans

socioéconomiques, politiques et philosophiques favorisant un changement de paradigme, posant l'individu au centre de la problématique, transformation se reflétant dans la création d'une architecture moderne²⁷⁹.

Les changements apportés par l'architecture moderne ne marquent pas pour autant une rupture, comme le croient certains détracteurs de la modernité. Ils nourrissent plutôt une réflexion critique sur l'architecture au moment où l'homme occupe son temps différemment, où l'idée du travail est révolutionnée et que des nouveaux matériaux et de nouvelles technologies font leur apparition dans le monde de la construction. Les architectes recherchent aussi une accessibilité universelle à une architecture de qualité. Les textes des critiques et historiens de l'art de l'époque démontrent que l'architecture vernaculaire est alors, pour eux, une source d'inspiration. Cette architecture n'est cependant pas l'architecture traditionnelle de l'époque de la reine Anne, à laquelle renvoient Petit ou Scott, ni l'architecture des colons américains étudiée par Isham et Brown. Les historiens de l'art et critiques modernes associent plutôt au vernaculaire, l'architecture primitive et les habitations du XIX^e siècle qui composent le tissu urbain des villes américaines. Ils recourent à ces exemples qu'ils jugent appropriés à leur contexte de construction et respectueux de la culture de ceux qui les utilisent.

La manière dont le vernaculaire est amené par les critiques et historiens modernes rappelle la contribution des artistes modernes au début du siècle, notamment leur reconnaissance des artefacts primitifs en tant qu'objets d'art, ou encore le développement de nouveaux outils de compréhension, tels que la ligne, le point et le plan. Hitchcock notamment utilise un vocabulaire formel qui lie l'architecture vernaculaire à l'architecture moderne en démontrant la qualité de l'architecture vernaculaire par l'absence d'ornementation, les surfaces planes ou le rythme de sa composition. Cette approche est partagée par Sibyl Moholy-Nagy qui tente de convaincre l'architecte de retrouver les « origines » de la conception à partir d'exemples d'architecture primitive qu'elle qualifie de vernaculaire.

²⁷⁹ Les limites de ce travail ne nous le permettant pas, nous notons qu'il serait intéressant d'étudier la réponse des architectes modernes à cette mise en relation de la création moderne et des œuvres vernaculaires afin de voir comment les réflexions sur l'architecture vernaculaire ont pu se refléter dans leurs constructions de l'époque. Les constructions des Gropius ou Le Corbusier ne forment toutefois pas ce que nous appellerions un vernaculaire moderne.

De nos jours, les textes généalogiques de Dell Upton qui ont ensuite été étudiés, remettent l'emphase sur les recherches faites par les géographes et les historiens culturels américains sans considération pour ces changements dans le discours de l'architecture ou les changements de l'objet. En retournant à ceux qu'il surnomme les pères fondateurs des études sur le vernaculaire, Upton cherche selon nous à établir un lien entre leurs études et les antiquaires européens. Nous comprenons que c'est à la manière des antiquaires, dont la pratique s'est développée jusqu'à établir les fondements de l'archéologie et de l'histoire de l'art, qu'Upton tente de démontrer que l'histoire de l'architecture américaine est tributaire des recherches sur l'architecture vernaculaire. Ce qui n'est pas en désaccord avec les premiers architectes et historiens qui renvoient quant à eux au vernaculaire afin d'illustrer la progression de l'architecture. Toutefois, les propos de Fiske Kimball montrent plutôt que la tradition architecturale américaine débute lorsque l'architecture savante supprime l'architecture fonctionnelle de l'artisan ou du colon. Selon une telle interprétation, l'objet vernaculaire est exclu de l'histoire de l'architecture.

Les écrits de Kimball contribuent à l'opposition qui persiste toujours aujourd'hui entre vernaculaire et architecture. Depuis les années 1980 environ, tant l'histoire de l'architecture que les études sur le vernaculaire nous paraissent cependant témoigner d'une vaste remise en question. Les tentatives se multiplient de la part de chercheurs qui, comme Upton, essaient de démontrer que, s'il peut être mis en relation avec l'architecture monumentale, le vernaculaire affirme son caractère d'architecture et donc, témoigne d'une réalité qui devrait être admise dans une histoire inclusive de l'architecture. Certains dirigeants du *Vernacular Architecture Forum* réclament même une refonte de l'histoire de l'architecture afin de considérer toutes les formes du bâti. Dell Upton affirme même qu'il lui est impossible de définir le mot vernaculaire et que le terme deviendra obsolète si une telle refonte de l'histoire s'opère. En 1990, les Presses de l'Université Oxford confient d'ailleurs à ce dernier le mandat de rédiger une histoire de l'architecture américaine. Cette histoire ne se concentre pas sur l'objet et ne s'intéresse ni à la tectonique ou aux monuments, mais tente plutôt d'expliquer l'environnement bâti à partir de thèmes généraux de la vie sociale, ce qui traduit notamment les intérêts de l'auteur pour l'histoire, l'ethnologie et de la sociologie suite à ses études en *American Civilization*.

L'exploration de la définition du mot vernaculaire nous aura donc amené sur différentes pistes que nous n'avions pas suspectées. Aujourd'hui, nous ne pouvons qu'affirmer que le vernaculaire est une notion tributaire de cette opposition entre la tradition architecturale – dans la conception comme dans l'écriture – et la modernité. Toutefois, après avoir constaté la grande disparité des objets qu'elle regroupe, cette notion ne nous apparaît pas opératoire et il devient par le fait même impossible de déterminer en nombre ou en genre les bâtiments qu'elle désigne. Nous sommes cependant convaincus que vernaculaire et architecture moderne ne sont pas des notions antinomiques, mais plutôt qu'elles sont issues des mêmes paramètres dans l'histoire de l'architecture.

Cette recherche complexe laisse donc entière la question de la sauvegarde d'une architecture moderne qui n'est pas monumentale, mais que l'on ne saurait qualifier de vernaculaire. Dans ce sens, la sauvegarde de l'architecture moderne nous apparaît telle que la pratique des antiquaires, soit, fondée sur les textes qui lui confèrent son importance. Toutefois, si l'histoire de l'architecture peut être vue selon des thèmes ou, comprise par des valeurs sociales, sa conservation pourrait aussi s'organiser selon les mêmes modalités. En ce sens, les règles posées par le CIAV pour la conservation du vernaculaire sont aussi valides pour l'architecture moderne, si elles considèrent que doit être sauvegardée l'architecture qui témoigne de son contexte d'implantation ainsi que des pratiques et modes de vie d'une communauté doit être sauvegardée. Bien entendu, il s'agirait ensuite de déterminer comment l'architecture moderne conserve sa spécificité locale, sur le plan des formes, des matériaux ou des modes de constructions.

Nous croyons qu'une architecture moderne qui n'est pas monumentale doit être documentée et conservée pour les mêmes motifs qui entraînaient la fondation du CIAV. La multiplication des écrits portants sur l'architecture commerciale, populaire ou ordinaire, nous porte à croire que l'intérêt pour ce corpus est grandissant. Nous ne pouvons que répéter les propos de Françoise Choay pour qui le monument est lié à la mémoire vivante et voir dans cet engouement la recherche des structures qui organisent nos sociétés et nos modes de vie. Au terme de cet exercice, si nous ne pouvons établir une liste des éléments qui caractérisent le vernaculaire moderne, ni une liste de bâtiments qui doivent être conservés, nous pouvons tout de même espérer pouvoir intégrer aux réflexions sur la conservation un vaste corpus de bâtiments témoignant architecturalement de réalités historiques qui font partie de notre culture.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Adams, Annmarie et Sally McMurry (comp.). *Perspectives in Vernacular Architecture VII*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1997, 313 p.
- Alberti, Leone Battista. *Ten Books on Architecture*. Trad. par Cosimo Bartoli, traduit de l'italien à l'anglais par James L. Eoni. Londres : Alec Tiranti, 1955, 256 p.
- Altman, Irwin et Abraham Wandersman (comp.). *Neighborhood and Community Environments*. Coll. « Human Behavior and Environment : Advances in Theory and Research », vol. 9. New York et Londres : Plenum Press, 1987, 221 p.
- Altman, Irwin, Amos Rapoport et Joachim Wohlwill (comp.). *Environment and Culture*. Coll. « Human Behavior and Environment : Advances in Theory and Research », vol. 4. New York et Londres : Plenum Press, 1980, 351 p.
- Arpin, Roland. *Territoires culturels*. Coll. « L'essentiel ». S.l. : Bellarmin, 2002, 297 p.
- Banham, Reyner. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Harmondsworth, (Angl.); Markham (Ont) : Pelican Books, 1973, 256 p.
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1968, 288 p.
- Benjamin, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. De l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz. Paris : Éditions Allia, 2003, 78 p.
- Bergdoll, Barry. *European Architecture 1750-1890*. Coll. « Oxford History of Art ». Oxford: Oxford University Press, 2000, 326 p.
- Briedenbaugh, Carl. *Vexed and Troubled Englishmen, 1590-1642*. New York : Oxford University Press, 1967, 249 p.
- Brunskill, R.W. *A Systematic Procedure for Recording English Vernacular Architecture*, nouv. éd. rév. Londres : Ancient Monument Society, 1976, 82 p.
- , *Illustrated Handbook of Vernacular Architecture*, 3^e éd. rév. et augm. Londres : Faber and Faber Limited, 1988, 256 p.

- . *Traditional Buildings of Britain: An Introduction to Vernacular Architecture*. Londres : Victor Gollancz Ltd. et Peter Crawley, 1983, 160 p.
- Buchli, Victor (comp.). *The Material Culture Reader*. Oxford et New York: Berg, 2002, 274 p.
- Carter, Thomas et Bernard L. Herman, (comp.). *Perspectives in Vernacular Architecture IV*. Columbia : University of Missouri Press, 1991, 249 p.
- CIAV, Comité international d'architecture vernaculaire. S.t. [Programme des conférences], Congrès Architecture vernaculaire du vingtième siècle : bilan et perspective (Montréal et Québec, 1 au 6 octobre 2001). S.l.: s.é., s.p.
- Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*, 3^e éd. rev. et augm. Coll. «La couleur des idées». Paris : Éditions du Seuil, 1999, 274 p.
- Collins, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture*, 2^e éd. rev. et augm. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 1998, p. 309 p.
- Colquhoun, Alan. *Essays in Architectural Criticism : Modern Architecture and Historical Change*. Préf. par Kenneth Frampton. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1981, 211 p.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Coll. « Oxford History of Art ». Oxford: Oxford University Press, 2002, 287 p.
- Curtis, William J. R. *Modern Architecture Since 1900*, 3^e éd. rev. et augm. Londres et New York : Phaidon Press, 2003, 736 p.
- Deetz, James. *Invitation to Archaeology*. Garden City (N.Y.): Natural History Press, 1967, 150p.
- DOCOMOMO International. *Conference Proceedings : Third International Conference* (Barcelone, 16-19 septembre 1994). S.l.: DOCOMOMO International, Iberian DOCOMOMO et Fundacio Mies van der Rohe, s.d., 197 p.
- Ennals, Peter et Deryck W. Holdsworth. *Homeplace : The Making of the Canadian Dwelling Over Three Century*. Toronto, Buffalo et Londres: University of Toronto Press, 1998, 305 p.
- Farmer, Ben et Hentie Louw (comp.). *Companion to Contemporary Architectural Thought*. Londres et New York: Routledge, 1992, 673 p.
- Foley, Mary Mix. *The American House*. Préf. de James Marston Fitch. New York : Harper & Row Publishers, 1980, 299 p.
- Frampton, Kenneth. «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance». In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, sous la dir. de Hal Foster, p. 16-30. Port Townsend (Wash.) : Bay Press, 1983.

- Garret, David Larkin et Michael Webb. *American Home : From Colonial Simplicity to the Modern Adventure*. New York: Universe Publishing, 2001, 359 p.
- Giard, Luce et Pierre Mayol. *Habiter, cuisiner*. T. 2 de *L'invention du quotidien*. Préf. de Michel de Certeau. Col. « 10/18 ». Paris : Inédit, 1980, 415 p.
- Giedion, Siegfried. *Espace, temps et architecture*. 5^e éd. Trad. de l'Allemand par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset. Coll. « Médiations ». Paris : Denoël, 1990, 534p.
- Girouard, Mark. *Sweetness and Light: The Queen Anne Movement 1860-1900*, 2e éd. New Haven et Londres: Yale University Press, 1984, 250 p.
- Glassie, Henry. *Folk Housing in Middle Virginia : A Structural Analysis of Historic Artifacts*. Knoxville (Ten.) : University of Tennessee Press, 1975, 231 p.
- , *Material Culture*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press, 1999, 413 p.
- , *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1968, 344 p.
- , *Vernacular Architecture*. Bloomington (Ind.) : Indiana University Press, 2000, 197 p.
- Handlin, David P. *American Architecture*, 2^e éd. Coll. « World of Art ». New York : Thames and Hudson, 2004, 304 p.
- Henket, Hubert-Jan et Hilde Heynen (dir. publ.). *Back From Utopia : The Challenge of the Modern Movement*. Rotterdam : 010 Publishers, 2002, 412 p.
- Heimann, Jim et Rip Georges. *California Crazy : Roadside Vernacular Architecture*. Préf. de David Gebhard. San Francisco : Chronicle Books, 1980, 138 p.
- Hess, Alan. *Googie : Fifties Coffee Shop Architecture*. San Francisco : Chronicles Books, 1985, 144 p.
- Heynen, Hilde. «Matrix of A Man». In *The Modern City Facing the Future: Conference Proceedings, Sixth International DOCOMOMO Conference* (Brasilia, Brésil, 19-22 septembre 2000), sous la dir. de, p. 124-128. Brasilia : Universidade Federal da Bahia – UFBA, Universidad de Brasilia- UnB et DOCOMOMO Brazil, s.d.
- Hirshorn, Paul et Steven Izenour. *White Towers*. Cambridge (Mass.) et Londres : The MIT Press, 1979, 189 p.
- Hitchcock, Henry-Russell. « The Urban Vernacular of the Thirties, Forties, and Fifties: American Cities Before the Civil War ». In *Constructing Modernism: Berenice Abbott and Henry-Russell Hitchcock*, sous la dir. de Janine A. Mileaf, p. 62-64. Middletown (Conn.): Davidson Art Center, Wesleyan University.

- Hitchcock, Henry-Russell, Albert Fein, Winston Weisman et Vincent Scully. *The Rise of an American Architecture*. Préf. de Edgar Kaufmann, jr. New York: The Metropolitan Museum of Art; Londres: Pall Mall Press, 1970, 241 p.
- Hitchcock, Henry-Russell et James H. Grady. « Henry-Russell Hitchcock: The First Thirty Years ». In *Hitchcock Gropius Johnson Early Virginia*, sous la dir. de William B. O'Neal, p. 1-22. Coll. «The American Association of Architectural Bibliographers: Papers», vol. 1. Charlottesville (Virg.): The University Press of Virginia, 1966.
- Hitchcock, Henry-Russell et Philip Johnson. *The International Style*. New York et Londres: W. W. Norton & Company, 1995, 269 p.
- Hoagland, Alison K. et Kenneth A. Breisch (comp.). *Perspectives in Vernacular Architecture IX*. Knoxville : University of Tennessee Press, 2003, 292 p.
- Holl, Steven. *Rural & Urban House Types in North America*. Coll. « Pamphlet Architecture », no. 9. New York : Pamphlet Architecture , 1982, 60 p.
- Irwin, David (dir. comp.). *Winckelmann writings on art*. Londres : Phaidon Press, 1972, 166 p.
- Jackson, John Brinckerhoff. *The Necessity for Ruins : And Other Topics*. Amherst (Mass.) : The University of Massachusetts Press, 1980, 129 p.
- . *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven (Conn.) et Londres: Yale University Press, 1984, 165 p.
- Jakle, John A., Robert W. Bastian et Douglas K. Meyer. *Common Houses in America's Small Towns : The Atlantic Seaboard to the Mississippi Valley*. Athens (Georgie) et Londres : The University of Georgia Press, 1989, 238 p.
- Kasson, John F. *Amusing the Million : Coney Island at the Turn of the Century*. New York : Hill & Wang, 1978, 119 p.
- Kemp, Jim. *American Vernacular: Regional Influences in Architecture and Interior Design*. Washington, D.C. : The American Institute of Architects Press, 1990, 256 p.
- Kimball, Fiske. *Domestic Architecture of the American Colonies and of the Early Republic*, 2e éd. rev. et augm. New York : Dover Publications inc., 1966, 314 p.
- Kimball, Fiske et George Harold Edgell. *A History of Architecture*. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1972, 621 p.
- Knapp, Ronald G. *China's Vernacular Architecture : House Form and Culture*. Honolulu : University of Hawaii Press, 1989, 195 p.
- Laperrière, Hélène. *Promenades montréalaises*. Montréal : Fides, 2003, 377 p.

- Lim, William S. W. et Tan Hock Beng. *The New Asian Architecture : Vernacular Traditions and Contemporary Style*. Singapour: Periplus Editions, 1998, 176 p.
- Loyer, François et Bernard Toulhier (dir. pub.). *Le régionalisme, architecture et identité*. Coll. « Éditions du patrimoine ». Paris : Centre des monuments nationaux / MONUM, 2001, 279 p.
- Lord Raglan. « The Origin of Vernacular Architecture », In *Culture and Environment : Essays in Honour of Sir Cyril Fox*, sous la dir. de Foster and L. Alcock, 538 p. Londres : Routhledge et Kegan Paul., 1963.
- MacDougall, Elisabeth Blair (comp.). *The Architectural Historian in America: Center For Advances Study in the Visual Arts, Symposium Papers XIX* (Washington, 8-10 décembre 1988). Coll. « Studies in the History of Art », no. 35. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1990, 316 p.
- Mileaf, Janine A, (dir. publ.). *Constructing Modernism, Berenice Abbott and Henry-Russell Hitchcock : A Re-Creation of the 1934 Exhibition, The Urban Vernacular of the Thirties, Forties, and Fifties, American Cities Before the Civil War*. Catalogue d'exposition (28 octobre -10 décembre 1993) Middletown (Conn) : Davison Art Center, Wesleyan University, 1993, 64 p.
- Moholy-Nagy, Sibyl. «The Architectural Writings of Sibyl Moholy-Nagy, January 1944 to Marh 1965». In *Sibyl Moholy-Nagy Philip C. Johnson Holabird and Roche Early Virginia Architecture*, sous la dir. de William B. O'Neal, p. 1-10. Coll. «The American Association of Architectural Bibliographers: Papers», vol. 2. Charlottesville (Virg.): The University Press of Virginia, 1966.
- . *Native Genius in Anonymous Architecture*. New York Horizon Press, 1957, 223 p.
- Mumford, Lewis. *The Highway and the City*. Coll. « A Harvest Book ». New York: Harcourt, Brace & World, 1963, 246 p.
- . *Roots of Contemporary American Architecture*, 2e éd. New York: Dover Publications Inc., 1972, 452 p.
- . *Sticks and Stones : A Study of American Architecture and Civilization*, nouv. éd. New York: Dover Publications Inc., 1955, 238 p.
- Nora, Perre (dir. publ.). *Les lieux de mémoire*. 3 t. Coll. «Quarto». Paris: Les éditions Gallimard, 1997.
- Olivier, Paul. *Dwellings : The Vernacular House World Wide*. Londres et New York: Phaidon Press, 2003, 288 p.
- Ontario, The Architectural Conservancy of Ontario. *Vernacular Architecture in Ontario*. Toronto: The Architectural Conservancy of Ontario, 1993, 107 p.
- Preziosi, Donald (comp.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford et New York: Oxford University Press. Coll. « Oxford History of Art », 1998, 595 p.

- Price, Nicholas Stanley, M. Kirby Talley Jr. et Alessandra Melucco Vaccaro (dir. publ.). *Readings in Conservation : Historical Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 1996, 500 p.
- Québec, Commission des Biens Culturels. *Les chemins de la mémoire*. 3 t. Québec : Les Publications du Québec, 1990.
- Rapoport, Amos. *History and Precedent in Environmental Design*. New York et Londres: Plenum Press. 1990, 510 p.
- , *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man- Environment Approach to Urban Form and Design*. Coll. « The Urban and Regional Planning Series». New York: Pergamon Press, 1977, 438 p.
- , *The Meaning of the Built Environment: A Nonverbal Communication Approach*. 3 t. Beverly Hills, Londres et New Delhi: Sage Publications, 1982.
- , *Pour une anthropologie de la maison*. Trad. de l'anglais par Anne M. Meistersheim et Maurin Schlumberger. Coll. « Aspects de l'urbanisme ». Paris : Dunod, 1972, 207 p.
- (comp.). *The Mutual Interaction of People and Their Built Environment : A Cross-Cultural Perspective*. Coll. «World Anthropology». Paris et La Haye : Mouton Publishers, 1976, 505 p.
- Rudofsky, Bernard. *L'architecture insolite*. Trad. de l'anglais par Jean-Baptiste Médina et Sophie Mayoux. Paris: Tallandier, 1979, 383 p.
- , *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Garden City (N.Y.) : Doubleday & Company; New York : Museum of Fine Arts, 1964, 143p
- , *Prodigious Builders*. New York et Londres : Harcourt Brace Jovanovich, 1977, 383 p.
- Ruskin, John. *Seven Lamps of Architecture*. New York: J. Wiley, 1888, 246 p
- Schnapp, Alain. *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie*. Paris : Éditions Carré, 1993, 384 p.
- Searing, Helen (comp.). *In Search of Modern Architecture: A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*. New York : The Architectural History Foundation; Cambridge (Mass.) et Londres : The MIT Press, 1982, 366 p.
- Serra, Joselita Raspi, Françoise Astorg Bollack et Tom Killan. *Everyday Masterpieces : Memory & Modernity*. Catalogue d'exposition (New York, Urban Center, novembre – décembre 1988). Modena (Italie) : Edizioni Panini, 1988, 239 p.

- Shapiro, Meyer. *Style, artiste et société*. Trad. de l'anglais par Daniel Arasse. Paris : Gallimard, 1982, 445 p.
- Slaton, Deborah et Rebecca A. Schiffer (comp.). *Preserving the Recent Past*. Washington, D.C. : Historic Preservation Education Foundation, 1995-2000. 2 t. s.p.
- Taylor, John S. *Commonsense Architecture: A Cross-Cultural Survey of Practical Design Principles*. New York et Londres: W.W. Norton & Company, 1983, 160 p.
- Turan, Mete (dir. publ.). *Vernacular Architecture : Paradigms of Environmental Response*. Coll. « Ethnoscape », vol. 4. Aldershot (Angl.) : Avebury, 1990, 347 p.
- Umbach, Maiken et Bernd Hüppauf (dir. publ.). *Vernacular Modernism : Heimat, Globalization, and the Built Environment*. Stanford :Stanford University Press, 2005, 265 p.
- Upton, Dell Thayer. *Architecture in the United States*. Coll. « Oxford History of Art ». Oxford et New York: Oxford University Press, 1998, 334 p.
- , « Early Vernacular Architecture in Southeastern Virginia, Dissertation ». Thèse de doctorat, Rhode Island, Brown University. Ann Arbor (Mi) : University Microfilm International, 1980, 602 p.
- , *Holy Things and Profane*. New York: The Architectural History Foundation; Cambridge et Londres : Massachusetts Institute of Technology Press, 1986, 278 p.
- (comp.). *America's Architectural Roots. Ethnic Groups that Built America*. Coll. « Building Watchers Series ». Washington, D.C.: National Trust for Preservation, The Preservation Press, 1986, 193 p.
- Upton, Dell Thayer et John Michael Vlach, (dir. publ.). *Common Places : Readings in American Vernacular Architecture*. Athens (Ge): University of Georgia Press, 1986, 529 p.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York : The Museum of Modern Art, 1966, 143 p.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, nouv. éd. rév. Cambridge et Londres : The MIT Press, 1978, 192 p.
- Von Oers, Ron et S. Haraguchi (comp.). *Identification and Documentation of Modern Heritage*. Coll. « World Heritage Papers », n°5. Paris : UNESCO World Heritage Centre, 2003, 160 p.
- Watkin, David. *The Rise of Architectural History*. Londres: The Architectural Press, 1983, 204 p.

- Wells, Camille (comp.). *Perspectives in Vernacular Architecture I*. Annapolis, (Mar.): Vernacular Architecture Forum, 1982, 237 p.
- (comp.). *Perspectives in Vernacular Architecture II*. Columbia, (Miss.): University of Missouri Press, 1986, 244 p.
- Wojtowicz, Robert. *Lewis Mumford & American Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996, 224 p.
- Zevi, Bruno. *Langage moderne de l'architecture*. Trad. de l'italien par Marie-José Hoyet. Coll. « Agora ». Paris; Dunod, 1991, 151 p.
- Zouche Hall, Robert de. *A Bibliography on Vernacular Architecture*. Newton Abbot (Angl.): The Vernacular Architecture Group et David & Charles Newton Abbott, 1972, 191 p.
- Zube, Ervin H. (comp.). *Landscapes: Selected Writings of J. B. Jackson*. Amherst (Mass) : The University of Massachusetts Press, 1970, 160 p.

Articles de périodiques ou de journaux

- « A New Meaning of Modern Architecture : Domestic Vernacular ». *Architectural Record : The New Age of Architecture, The New Role of the Architect*, vol. 140, no. 1 (juillet), 1966, p. 180-181.
- Bacon, Mardges. Compte rendu de *Constructing Modernism : Berenice Abbott and Henry-Russell Hitchcock*, de Janine A. Mileaf (Middletown (Conn.), Davidson Art Center, Wesleyan University, 1993). *Journal of the Society of Architectural Historians I*, vol. 53, no. 3 (juin), 1994, p. 232-234.
- Banham, Reyner. «A Set of Actual Monuments». *The Architectural Review*, vol. 185, no. 1106 (avril), 1989, p. 89-92.
- Berger, Leslie. « Second Starts; When do you Retire? Here are 6 answers ». *The New York Times*. En ligne. 21 mars 2001. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?sec=health&res=9F04E4D7113AF932A15750C0A9679C8B63>> Consulté le 24 avril 2006.
- « Brèves du secretariat / New From the Secretariat : L'ICOMOS développe le plan de Montréal pour le patrimoine du 20^e siècle / ICOMOS develops the Montréal Plan for the 20th Century Heritage ». *ICOMOS Nouvelles / News*, vol. 12, no. 3 (décembre), 2002, p. 10-12.

- Bronson, Susan et Thomas C. Jester. « Conserving the Built Heritage in the Modern Era: Recent Developments and Ongoing Challenges ». *APT Bulletin: Mending the Modern*. En ligne. Vol. 28, no. 4, 1997, p. 4-12. <<http://links.jstor.org/sici?sici=0848-8525%281997%2928%3A4%3C4%3ACTBHOT%3E2.0.CO%3B2-T>> Consulté le 8 décembre 2005.
- Brunskill, R. W. « English Vernacular ». *Journal of the Folklore Institute*, no 2, 1965, p. 300-307.
- Bumbaru, Dinu, Sheridan Burke et Michael Petzet. « Action et représentation / Action and Representation : H @ R ! Patrimoine en péril / Heritage at Risk! ». *ICOMOS Nouvelles / News*, no. 3, 2000, p. 10-12.
- Carter, Thomas. Compte rendu de *Common Places* de Dell Thayer Upton et John Michael Vlach. (Athens (Ge), University of Georgia Press, 1986). *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 48, no 2 (juin), 1989, p. 202-203.
- Darke, Roy. Compte rendu de *History and Precedent in Environmental Design*, de Amos Rapoport (New York et Londres, Plenum Press, 1990). *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 12, no. 2 (été), 1995, p. 178-180.
- Domer, Dennis. « The Old and New of Vernacular Architecture : A Review Essay ». *Journal of Architectural Education*, vol. 42, no 4 (été), 1989, p. 45-56.
- Filler, Martin. « Mumford Remembered », *Design Book Review*, no. 19 (hiver), 1991, p. 14-19.
- Fiske, Diane M. « Preserving Doo-Wop ». *Architecture Week*. En ligne. 17 octobre 2001, p. C1.2. < http://www.architectureweek.com/2001/1017/culture_1-2.html> Consulté le 24 avril 2006.
- Frampton, Kenneth. « Le régionalisme dans l'architecture contemporaine ». *ARQ*, no 14, (août), 1983, p. 11-15.
- Fulton, Gordon W. « Policy Issues and Their Impact in Practice: Heritage Conservation in Canada ». *APT Bulletin: Thirtieth-Anniversary Issue*. En ligne. Vol. 29, no. 3-4, p. 13-16. < <http://links.jstor.org/sici?sici=0848-8525%281998%2929%3A3%2F4%3C13%3APIATIO%3E2.0.CO%3B2-Z>> Consulté le 8 décembre 2005.
- Glassie, Henry. « Eighteenth-Century Cultural Process in Delaware Valley Folk Building ». *Winterthur Portfolio*, no. 7, 1972, p. 29-57.
- Graham, Dan. « Not Post-Modernism : History as Against Historicism, European Archetypal Vernacular in Relation to American Commercial Vernacular, and the City as Opposed to the Individual Building ». *Ariforum*, vol. 20, no. 4 (décembre), 1981, p. 50-58.
- Grimes, William. « Brinck Jackson 86, Dies : Was Guru of the Landscape ». *The New York Times*, 31 août 1997, p. 27.

- Groth, Paul. « Making New Connections ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*. En ligne. Vol. 58, no. 3 (septembre), 1999, p. 444-451. <<http://links.jstor.org/sici?sici=0037-9808%28199909%2958%3A3%3C444%3AMNCIVA%3E2.0.CO%3B2-E>> Consulté le 8 décembre 2005.
- « Henry-Russell Hitchcock ». *The Architect's Journal*, vol. 185, no.8, 25 février 1987, p. 17.
- Herman, Bernard L. « The 'New' Architectural History ». *Cultural Resource Management*. En ligne. Vol. 17, no. 2, 1994 < <http://crm.cr.nps.gov/archive/17-2/17-2-2.pdf> > Consulté le 30 avril 2006.
- Hitchcock, Henry-Russell. « Notes of a Traveller (IV): American Architecture in the Early Sixties ». *Zodiac*, no. 10, 1962, p. 202-207.
- Jackson, Mike. « Preserving What's New ». *APT Bulletin: Preserving What's New*, vol. 23, no 2, 1991, p. 7-11.
- Kramer, Eric F. « The Walter Gropius House Landscape: A Collaboration of Modernism and the Vernacular ». *Journal of Architectural Education*, vol. 57, no. 3 (février), 2004, p. 39-47.
- Lam, Elsa. « Quel Fromage! : A Survey of the Kitsch Architecture in Montréal ». *The Canadian Architect*, vol. 48, no. 10 (octobre), 2003, p. 38-39.
- Lefavre, Liane et Alexandre Tzonis. « Lewis Mumford's Regionalism ». *Design Book Review*, no. 19 (hiver), 1991, p. 20-25.
- Linder, Mark. « Mumford's Metaphors: Sticks and Stones versus Ships and the Sea ». *The Journal of Architectural Education*. Vol. 46, no. 2 (novembre), 1992, p. 95-102.
- Longstreth, Richard. « Architectural History and the Practice of Historic Preservation in the United States ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, no. 3 (septembre), 1999, p. 326-333. < <http://links.jstor.org/sici?sici=0037-9808%28199909%2958%3A3%3C326%3AAHATPO%3E2.0.CO%3B2-J> > Consulté le 8 décembre 2005.
- Longstreth, Richard. « The Significance of the Recent Past ». *APT Bulletin: Preserving What's New*, vol. 23, no 2, 1991, p. 12-24.
- Lynch, Michael F. « What are we Going to Do With the Recent Past in the Not Too Distant Future? ». *APT Bulletin: Preserving What's New*, vol. 23, no 2, 1991, p. 6.
- Martin, Tania et André Casault. « Thinking the Other : Towards Cultural Diversity in Architecture ». *Journal of Architectural Education*, vol. 59, no. 1 (septembre), 2005, p. 3-16.
- McCullum, Ian. « Syntax: The Contribution of the Curtain Wall to a New Vernacular ». *The Architectural Review*, vol. 71, (mai), 1954, p. 299-336

- Michaud, Claude. « Analysis in the Architectural Landscape ». *Bulletin of the Association for Preservation Technology: Landscape Preservation*. En Ligne. Vol. 15, no 4, 1983, p. 41-53. < <http://links.jstor.org/sici?sici=0044-9466%281983%2915%3A4%3C41%3AAOTAL%3E2.0.CO%3B2-B> > Consulté le 8 décembre 2005.
- Milgrom, Melissa. « The Metropolis Observed : Learning from Steve Izenour ». *MetropolisMag.com*. En ligne. Janvier 2002. <http://www.metropolismag.com/html/content_0102/ob/ob05.html> Consulté le 24 avril 2006.
- « Miscellany : Time, Mies and Nature ». *The Architectural Review*, vol. 109, no. 651 (mars), 1951, p. 185.
- Mitcham, Carl. «Thinking Re-Vernacular Building». *Design Issues*, vol. 21, no. 1 (hiver), 2005, p. 32- 40.
- Moreley, Jane. « Stretching a 'Canvass of Possibilities' : On the Subject of Lewis Mumford », *Design Book Review*, no. 19 (hiver), 1991, p. 30-32.
- Non Trützscler, Werner.« Comités scientifiques internationaux: Reconstitution of the CIAV ». *ICOMOS Nouvelles / News*, vol. 5, no. 2 (octobre), 1995, p. 8-9.
- Passanti, Francesco. « The Vernacular, Modernism and Le Corbusier ». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, no. 4 (décembre), 1997, p. 438-451.
- Pawley, Martin. « What Does Vernacular Really Mean? ». *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 88, no. 88 (août), s.p.
- Petit, John Louis. «Ecclesiastical Antiquities on the Isle of Man». *Archeological Journal*. En ligne. Vol. 3, no 3, 1846, p. 49-58. <<http://www.isle-of-man.com/manxnotebook/history/arch/petit.htm>> Consulté le 8 février 2006.
- Pevsner, Nikolaus. « Judges VI, 34 ». *The Architectural Review*, vol. 106, no. 632 (août), 1949, p. 77-79.
- Rapoport, Amos. « A Framework for Studying Vernacular Design ». *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 16, no 1 (printemps), 1999, p.52- 64.
- Ravereau, André. « Architecture vernaculaire et «effets» plastiques». *Poïésis*. S.d. p. 13-30.
- Reed, Paula Stoner. « Documentation of Historic Structures ». *Bulletin of the Association for Preservation Technology : Structure Reports*. En ligne. Vol. 12, no. 4, 1982, p. 19-22.< <http://links.jstor.org/sici?sici=0044-9466%281982%2914%3A4%3C19%3ADOHS%3E2.0.CO%3B2-1>>. Consulté le 8 décembre 2005.
- Rubin, Barbara. « Aesthetic Ideology and Urban Design ». *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 69, no. 3 (septembre), 1979, p. 339 –361.

- «Rudofsky's Last Show». *The Architects' Journal*, vol. 187, no. 12 (23 mars), 1987, p. 7.
- Scott, Felicity. «Underneath Aesthetics and Utility: The Untransposable Fetish of Bernard Rudofsky». *Assemblage*, no. 38 (avril), 1999, p. 59-89.
- Shiffer, Rebecca A. « Cultural Resources from the Recent Past ». *CRM* [Cultural Resources Management Information for the Paks, Federal Agencies, Indian Tribes, States, Local Government and the Private Sector], vol. 16, no. 6, 1993, p. 1,3.
- Stovel, Herb. «Opinion: Managing Change in Vernacular Settings». *APT Bulletin*. En ligne. Vol. 19, no. 3, 1987, p. 4-6. < <http://links.jstor.org/sici?sici=0848-8525%281987%2919%3A3%3C4%3AMCIVS%3E2.0.CO%3B2-P> > Consulté le 8 décembre 2005.
- Taggart, Jim. « Modern Vernacular ». *The Canadian Architect*, vol. 47, no. 8 (août), 2002, p. 16-19.
- Tallack, Douglas. «Siegfried Giedion, Modernism and American Material Culture ». *Journal of American Studies*, vol. 28, no. 3 (décembre), 1994, p. 149-167.
- Treib, Marc, « The Measure of Wisdom : John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 55, no. 4, (décembre) 1996, p. 380-381, 490-491. <http://links.jstor.org/sici?sici=0037-9808%28199612%2955%3A4%3C380%3ATMOWJB%3E2.0.CO%3B2-Q>. Consulté le 8 décembre 2005.
- Upton, Dell Thayer. « Board Roofing in Tidewater Virginia ». *APT Bulletin*, vol. 8, no 4, 1976, p. 22-43.
- , « Ordinary Buildings : A Bibliographical Essay on American Vernacular Architecture ». *American Studies International*, vol. 19, no 2 (hiver), 1981, p. 51-75.
- , « The Power of Things : Recent Studies in American Vernacular Architecture ». *American Quarterly*. En ligne. Vol. 35, no 3, 1983, p. 262-279. <<http://links.jstor.org/sici?sici=003-0678%281983%2935%3A3%3C262%3ATPOTRS%3E2.0.CO%3B2-J>> Consulté le 31 mars 2005.
- , «Vernacular Domestic Architecture in Eighteenth-Century Virginia». *Winterthur Portfolio*, vol. 17, no. 2-3 (été-automne), 2003, p. 95-120.
- , "White and Black Landscapes in Eighteenth-Century Virginia". *Places: A Quarterly Journal of Environmental Design*, vol. 2, no 2 (hiver), 1985, p. 59-72.
- Von Moos, Stanislaus. « Mumford Versus Giedion : Reviewing the Machine Age », *Design Book Review*, no. 19 (hiver), 1991, p. 25-30.

Wright, Gwendolyn. « Dilemmas of Diversity: Vernacular Style ». *Precis, The Journal of the Graduate School of Architecture and Planning : Beyond Style*, vol. 5 (automne), 1984, p. 117-123.

Chartes et Rapports

CIAV, Comité international d'architecture vernaculaire. « Charte du patrimoine bâti vernaculaire ». In *ICOMOS: CIAV, Comité international d'architecture vernaculaire*. 2001. En ligne. < <http://www.icomos.org/ciav/ciav-charter.html.fr> > Consulté le 12 novembre 2003.

Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel au Québec. *Notre patrimoine, un présent du passé : Proposition présentée à madame Agnès Maltais Ministre de la Culture et des Communications*. Québec : ministère de la Culture et des Communications, (novembre) 2000, 240 p.

ICOMOS. « ICOMOS Charter in the Built Vernacular Heritage / Charte ICOMOS du patrimoine bâti vernaculaire ». *ICOMOS Nouvelles / News*, vol. 10, no 1 (mars), 2000, p. 13-16.

ICOMOS. *La Liste du patrimoine mondial : Comblant les lacunes – un plan d'action pour le futur*. Paris : Conseil International des Monuments et des Sites / International Council on Monuments and Sites, (février) 2004, 60 p.

Québec, Commission des biens culturels du Québec. *Comment nommer le patrimoine quand le passé n'est plus ancien? : Document de réflexion sur le patrimoine moderne*. Québec : Commission des biens cultures du Québec, (octobre) 2005, 69 p.

Ouvrages de référence

Barnhart, Robert K. (dir. publ.). « Vernacular ». In *Dictionary of Etymology*. New York: Chambers Harrap Publishers Ltd., 1988, p. 1199-1200.

Bescherelle, Louis-Nicholas. *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, reprod. éd. 1856. En ligne. AUPELF : France-Expansion, 1979. < [http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N050452\(t.2\)](http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N050452(t.2)) > Consulté le 17 janvier 2006.

- Craigie, Sir William A. (dir. publ.). «Vernaculate». In *A Dictionary of American English: On Historical Principles*, vol. 4. Chicago : The University of Chicago Press; Londres : Oxford university Press, 1940, p. 2411.
- Dodds de Wolf, Gaelan, Robert J. Gregg, Barbara P. Harris et Matthew H. Scargill (dir. publ.). «Vernacular». In *Gage Canadian Dictionary*. Toronto: Gage Learning Corporation, 1998, p. 1632-1633.
- Dubois, Jean (dir. publ.). «Vernaculaire». In *Lexis : Larousse de la langue française*, nouv. éd. rev. Paris : Larousse/VUEF, 2002, p. 1995.
- Encyclopaedia Universalis. *Encyclopaedia Universalis : Corpus*. 28 t. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2002.
- Garraty, John A. et Mark C. Carnes (dir. publ.). *American National Biography*. T. 15. New York et Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Hendrickson, Robert (dir. publ.). «Vernacular». In *The Facts on File Encyclopedia of Word and Phrase Origins*, nouv. éd. rev. New York : Facts on File, Inc., 1997 p. 700.
- Librairie Larousse. *Larousse encyclopédique en couleurs*. 22 T. Paris : France Loisirs, 1983.
- Littre, Émile. «Vernaculaire». In *Dictionnaire de la langue française de Emile Littré de l'Académie française*, nouv. ed. ref. par A. Beaujean. Bruxelles : Éditions Universitaires, 1963, p. 1334.
- Péchoin, Daniel (dir. publ.). «Langue». In *Thésaurus Larousse*, 2^e éd. Paris : Larousse, 1992, p. 407.
- Rey, Alain (dir. publ.). *Dictionnaire historique de la langue française*. 3 T. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2004.
- Robert, Paul. *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nou. éd ref. par Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris :Dictionnaires Le Robert, 1993, 2552 p.
- Simpson, J. A. et E. S. C. Weiner (dir. publ.). *The Oxford English Dictionary*. 20 t. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Safra, Jacob E. (dir. publ.). «Scott, Sir George Gilbert ». In *The New Encyclopaedia Britannica*. T. 10. Chicago ; Toronto : Encyclopaedia Britannica, 1974, p. 564.
- «Vernaculaire». In *Le dictionnaire essentiel :Dictionnaire encyclopédique illustré*. Paris : Hachette, 1992, p. 191.
- «Vernacular». In *Collins Cobuild English Dictionary*. Londres : Harper Collins, 1995, p.1951.

Villers, Marie-Eva de. «Vernaculaire». In *Multi dictionnaire de la langue française*, nouv. éd. rev. et augm. Montréal : Québec/Amérique, 1992, p. 1292.

Sites Internet

Britannia.com. « Sir Robert Walpole ». In *Britains's Prime Ministers*. 2001. En ligne. <<http://www.britannia.com/gov/primes/prime1.html>> Consulté le 20 mars 2006.

Bucks County Historical Society. *Bucks County Historical Society*. 2000. En ligne. <http://www.mercermuseum.org/bchs/bchs_hcm.html> Consulté le 15 février 2006.

Conseil International des Monuments et des Sites. *Conseil International des Monuments et des Sites- International Council on Monuments and Sites*. En ligne. <<http://www.icomos.org/>> Consulté le 3 février 2006.

Conseil International des Monuments et des Sites, Comité international d'architecture vernaculaire. *CIAV*. 2004. En ligne. <<http://www.icomos.org/ciav/>>. Consulté le 3 février 2006.

International Working Party for Document and Conservation of Buildings, Sites, and Neighbourhoods of the Modern Movement. *Docomomo international*. 2004. En ligne. <<http://www.archi.fr/DOCOMOMO/index.htm>> Consulté le 3 février 2005.

Marcavitch, Aaron. *Vernacular Architecture Forum*. 2003. En ligne. <<http://www.vernaculararchitectureforum.org/>>. Consulté le 12 novembre 2003.

Minnesota State University. « Lewis Henry Morgan ». In *MSU Emuseum*. 2003. En ligne. <http://www.mnsu.edu/emuseum/information/biography/klmno/morgan_lewis_henry.html> Consulté le 6 février 2006.

ParkNet National Park Service. *National Park Service : National Register Publications*. 2005. En ligne. <http://www.cr.nps.gov/nr/publications/bulletins/nrb22/nrb22_preface.HTM>. Consulté le 5 décembre 2005.

Petit, Rev. J. L. « Ecclesiastical Antiquities of the Isle of Man ». In *isleofman.com*. 2006. En ligne. <<http://www.isle-of-man.com/manxnotebook/history/arch/petit.htm>> Consulté le 28 septembre 2006

Society for Commercial Archeology. *The Society for Commercial Archeology*. 2005. En ligne. <<http://www.sca-roadside.org.>> Consulté le 5 décembre 2005.

The Friends of Strawberry Hill. 2006. En ligne.
<<http://www.friendsofstrawberryhill.org/>> Consulté le 28 septembre 2006

University of California. « Dell Upton : Emeritus Professor ». In *Architecture : University of California, Berkeley.* 2006. En ligne.
<http://arch.ced.berkeley.edu/ced_people/faculty/details.cfm?EmpID=176>
Consulté le 24 avril 2006.

University of Michigan : Taubman College of Architecture and Urban Planning. « Dell Upton ». In *University of Michigan : Taubman College of Architecture and Urban Planning.* 2005. En ligne.
<<http://www.tcaup.umich.edu/newsevents/2003/uptonw03.html>> Consulté le 5 février 2005.

University of Virginia. « Dell Upton : Professor of Anthropology and Architecture ». In *The Department of Anthropology : at University of Virginia.* 2006. En ligne.
<<http://www.virginia.edu/anthropology/upton.html>> Consulté le 24 avril 2006.

Venturi Scott Brown & Associates, Inc. *Venturi Scott Brown & Associates, Inc* 2006. En ligne.
<<http://www.vsba.com/index.html>> Consulté le 24 avril 2006.

Vernacular Architecture Group. *The Vernacular Architecture Group.* 2000. En ligne.
<<http://www.worthingtonm.freemove.co.uk/vag/>> Consulté le 12 novembre 2003.

Bases de données

Archidoc. *Base de données en ligne. S. l. (France) : ministère de la Culture et de la Communication - direction de l'Architecture et du Patrimoine. S.d.*
<<http://www.culture.gouv.fr/documentation/chastel/pres.htm>> 28 mars 2006.

Art Abstract. Base de données en ligne. S.l. : The H.W. Wilson Company. 1984 -
<[http://web5.silverplatter.com/webspirs/start.ws?customer=uqbec&uage=fr&data bases=S\(W3\)](http://web5.silverplatter.com/webspirs/start.ws?customer=uqbec&uage=fr&data bases=S(W3))> 29 septembre 2005.

Art Index Retrospective. Base de données en ligne. S.l. : The H.W. Wilson Company. 1929-1984.
<[http://web5.silverplatter.com/webspirs/start.ws?customer=uqbec&uage=fr&data bases=\(XW\)](http://web5.silverplatter.com/webspirs/start.ws?customer=uqbec&uage=fr&data bases=(XW))> 28 septembre 2005.

ARTbibliographies Modern. Base de données en ligne. Cambridge (Mass.) : ABC-Clio Information Services et Cambridge Scientific Abstracts, inc. 1974 -.

<http://mdl.csa.com/ids70/advanced_search.php?SID=430c347cf15d1fc830eab7cdad0786af> 28 septembre 2005.

Avery Index to Architectural Periodicals. Base de données en ligne. Los Angeles : J. Paul Getty Trust. 1934 -
<http://mdl.csa.com/ids70/quick_search.php?SID=f0992df1ce4844f2a796e99c5689c938> 28 septembre 2005.

Biblio Branchée Eureka. S.l. : CEDROM-Sni. 1985 -
<<http://www.biblio.eureka.cc/Biblio/Frames/FrameMain.asp>> 28 septembre 2005.

DAAI – Design and Applied Art Index. Base de données en ligne. Cambridge (Mass.) : Cambridge Scientific Abstracts. 1973 -
<http://mdl3.csa.com/ids70/advanced_search.php?SID=f059cf811b8497937a446b7ced27bb2f> 29 septembre 2005.

Dissertation Abstracts / Digital Dissertations. Base de données en ligne. S.l. : University Microfilms International. 1861 -
<<http://proquest.umi.com/pqdweb?RQT=306&DBId=15119#sform>> 29 septembre 2005.

JSTOR. Base de données en ligne. S.l. : JSTOR. S.d. <<http://www.jstor.org/search/>>
Consulté le 15 décembre 2005.

Repère. S.l. : Services documentaires multimédia (SDM) et Bibliothèque nationale du Québec. 1980- .< <http://repere2.sdm.qc.ca/#focus>> 28 septembre 2005.

RIBA British Architectural Library Catalog Online. Base de données en ligne. S.l. : British Architectural Library et Royal Institute of British Architects. 1978 -.
<<http://195.171.22.30/uhtbin/cgisirsi.exe/abc/0/49>> 28 septembre 2005.